كلمة أولى

أثارت الاستجابات الواسعة، والمتعددة، التى أحدثتها المجلة فى إصدارها الجديد، وخاصة عددها الأخير الخاص بثقافة الصورة، أثارت لدى عددا من الملاحظات المجملة التى أريد أن أعرضها الآن، ليس فقط احتفاء بقيمة ما تحقق من حضور متجدد للمجلة، وإنما رصد لدلالات ذلك الحضور، وما يشير إليه، مجددا، من معنى عام يؤكد، فيما أرى، صواب الرؤية والاختيار.

قطعا، كما نعرف جميعا، كان للمجلة دائما، وعبر مراحلها المتعاقبة، رسوخها المنهجى وفاعليتها المؤكدة، ولكن ما ألاحظه رصدا للمرحلة الراهنة من إصدارها يتمثل فى عدد من المؤشرات الدالة.

أولا . هذا الاتساع اللافت فى دائرة الباحثين والنقاد الذين يتحلقون الآن حول المجلة باعتبارها مشروعا ثقافيا هم جزء فاعل فى تكوينه وصياغته، ليست المسألة بالنسبة لنا أعدادا متتابعة نختار لها أفضل ما يصل إلينا من دراسات وأبحاث، بل هو سؤال يتأكد عبر كل عدد ويتجدد حول قضايا الواقع والثقافة، وعبر السؤال يتشكل العدد مستجيبا لاجتهادات الباحثين ورؤاهم، وتلك هى النقطة التى ربما اجتذبت الناقد والقارىء معا للمجلة، وأيضا، هى النقطة التى أعطت للمجلة خصوصيتها الراهنة، هى مشروع للتحاور والخلاف، وليست عددا من الصفحات تحتوى موادا منتقاه بين غلافين، أو هكذا نطمح.

ألاحظ ، ثانيا، واتصالا مع النقطة السابقة، حضورا يتنامى ويتأكد . عبر تتابع الإصدارات . للأسماء الجديدة في البحث العلمى والممارسة النقدية، هذا الحضور ليس كما مضافا قدر ما هو كيفية فاعلة، ليس عددا وإنما اختيار يتقصى حركة الأجيال وتعاقبها الزمنى وتفاعلها الثقافى، وهى الحركة التى اختارت المجلة أن تكون مجالا لها وإحدى مساحاتها المطروحة لوعود المستقبل.

أو هكذا ، ثانية ، نطمح.

سمير سرحان

هل يعنى الالتفات إلى النقد الثقافى غض الطرف عن النقد الأدبى؟ هل فحص الملف الثقافى سيعيننا على مواجهة أسئلة الفكر العربى المعاصر بهدف تعيين إشكالاته وصياغة ما يساهم في رفع الكثير من الالتباسات التى ترتبط بدعاويه وأطروحاته؟ هل يجب. كما يقول مصطفى ناصف. "مراجعة النقد الأدبى والدراسة الأدبية بحزم"؟ وهل أعاقت التقنية الدرس الثقافى واختزلته في الأدب؟

لو عدنا لما قاله الجاحظ (القرن التاسع الميلادى) عن الأدب بأنه "الأخذ من كل شىء بطرف "لدهشنا من توافق هذا التعريف مع مقولة النقد الثقافى، فهو يرى أن الأدب فضاء "حوارى"، فضاء "مناظرة" أو "معارضة"، فضاء مفتوح يرتكز على نسق من الإحالات إلى نصوص أخرى وخطابات أخرى ولا يتبدى معناه إلا من خلال استجلاء ما يستدعيه من نصوص، ولذا فإن نقطة ارتكازه هشة ومتغيرة ونسبية، هو إذن جماع الثقافة "الدنيوية" وإن كان هناك تعارض بين العلم والأدب فإنه تعارض شكلى، ذلك أن الأول يذكر بمنظومة القوانين المؤسسة له في حين أن الآخر يستعين بمضامين أخلاقية وثقافية دون إشارة صريحة (العلم والعمل به)؛ هذه الموسوعية التى وسمت تعريف الأدب منذ البداية هى التى نجدها في الطبقات الثلاث التى أشار إليها شارل بيلا:

١. الأدب بوصفه خطابا أخلاقيا.

٢. الأدب بوصفه ثقافة دنيوية وطريقة حياة.

٣. الأدب بوصفه تكوينا احترافيا.

الأدب إذن هو "فن الحياة".

لكن عندما تقلص هذا الفضاء المفتوح واكتفى بالتقنيات والدرس اللغوى ظهرت الحاجة الملحة لاستدعاء النقد الثقافى لكى تعود للدراسات الأدبية موسوعيتها، ولذا فإننا نقول مع الغذامى: "إن النقد الثقافى لن يكون الغاء منهجيا للنقد الأدبى، بل أنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز الإجرائى للنقد الأدبى".

ولا نود أن نستخلص من هذه الملاحظات الأولية أن مجال الكتابة يخضع لمنطق التطور المطرد نحو الأفضل ولا منطق محاكاة اللاحق للسابق، لكننا نرى أن المجال مفتوح ومكاسبه تأتى من القدرة على مواجهة الأسئلة المشتركة المطروحة على المجتمعات العربية وعلى كيفية إقامة علاقة جدية ومباشرة مع متلق ولا نريد استحضار قضايا وأفكار وتصورات سبق مناقشتها ولكننا نريد التأكيد على حرية

التجريب ورفض الإنشغال بأسئلة مغلوطة وربما استطعنا من خلال المساهمات المقدمة في هذا الملف العمل على تحرير المتلقى من سجن القراءات الظرفية والخانات التصنيفية: إن إعادة القراءة التى تفرض نفسها اليوم يبررها الاقتناع بأن الحرث لازال قائما وأن هناك حاجة للمزيد من الدراسات والتحليلات.

وكما ألفنا في المجلة فإن الملف لا يتعارض مع المساحة الحرة التى تقدم فيها الدراسات والترجمات والآفاق والمتابعات وأيضا هى فضاء لأصوات نقدية جديدة أو مكرسة.

وإذا كانت صور الثقافة في ارتباطها الشرطى بالطبيعة قد استطاعت أن تبرز الفضاء الدينامى الذى يتقاطع فيه السياسى والجمالى فإن محاولات فهم القراءات ما بعد الحداثية تلقى الضوء على الالتباسات المتعلقة بقراءة النصوص الفلسفية أو إشكالية التراث، وساهم التصور الخاص بـ"التأليف الشفاهى" في كشف بعض مضامين القراءات التراثية في علاقتها بالشفاهى الذى ما يلبث أن يصبح جزءاً من التقليد الكتابى.

وفيما يتعلق بالبعد الثقافى في نقد الأدب العربى فإننا نرصد ما تم إنجازه في ضوء الوعى النقدى المعاصر بالمشكل الثقافى مرورا بمطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق وقد انعكست سمة التنوع في النقد الثقافى على سبيل المثال: (النسوية، السيرة الذاتية الخ..) في الدراسات المقدمة في العدد واهتمت أيضا الترجمة بمجال الثقافة الشعبية التى تعتبر من المكونات الرئيسة في المتون المتعلقة بهذا المجال ويشكل التاريخى وهو ملمح تأسيسى في العديد من الإبداعات بالإضافة إلى التناص يشكل خطا لافتا في ربط القراءات النقدية بعضها ببعض.

إن الكشف عن ظاهرة إهدار السياق يعد خطوة ضرورية لتأسيس وعى علمى وهذا هو الهم الملح الذى يجب أن نتوجه إليه لكى لا ننعزل عن حركة التاريخ وكما لاحظ مصطفى ناصف: (العمل الأدبى مهم .. لكن الحياة تجعل هذا العمل بين وقت وآخر أقل أهمية مما نتصور. الحياة مصنوعة من طائفة من العلاقات المضطربة. بعبارة أكثر تحديدا يخضع العمل الأدبى لأنواع من التنافس: التليفزيون والإنترنت والصحافة ويتعرض لضغوط مقيدة لا ندرسها وهو جزء من منظومة معقدة).

وعلينا الآن أن نوسع الدائرة لكى نستوعب الأنساق في علاقتها بالسياقات.

هدى وصفى

من ملفاتنا القادمة

١ـ إدوارد سعيد: الناقد، النص ، العالم.

٢ـ النظرية الأدبية ، الآن.

٣ـ نقد النقد العربى.

لملخصات و التعريفات

تعريفات:

أحمد الجوة / أنور إبراهيم/تيري إيجلتون/حاتم محمد الصكر /حسن طلب/حسن البنا مصطفى عز الدين/سامح فكري/سيد إسماعيل ضيف الله/ عبدالله إبراهيم / عطيات أبوالسعود/ فاروق عبد الحكيم دربالة/ مصطفي بيومي عبد السلام .

ملخصات:

صور الثقافة / نيتشه وما بعد الحداثة/ إشكالية قراءة التراث/ النظرية القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية : اقتراح بنظرية ثالثة/ البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٧٥-٢٠٠٠م)/ النقد الثقافي : مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق/ السيرة الذاتية النسوية/ رابليه و جوجول: فن الكلمة وثقافة الفكاهة الشعبية/ التاريخى والإنشائى في باب الشمس/التناص الواعى: شكوله وإشكالياته.

* النص الاستهلالى :

صور الثقافة

تيرى إيجلتون

ت: سامح فكرى

هو عنوان الفصل الأول من كتاب إيجلتون المعنون فكرة الثقافة، و فيه يحاول المؤلف كتابة التاريخ الاجتماعي، و السياسي، والجمالي لفكرة الثقافة. تكمن صعوبة استكناه فكرة الثقافة فيما ينطوي عليه المفهوم من حزمة من المفارقات تجعله عصيّاً على التعيين، فالمفهوم الذي تتسع حدوده الدلالية-في إطار الأنثروبولوجيا- ليدل على "طرائق الحياة" هو ذاته الذي تضيق دلالته في سياقات أخرى ليقتصر على" الخبرة الجمالية" التي يتيحها العمل الفني، والمفهوم الذي يستخدم أحياناً بوصفه دالاً وصفياً محايداً هو ذاته الذي يوظف في أحيان أخرى على نحوٍ يجعله محملاً بأحكام قيمة.

يتطرق إيجلتون في تأريخه للـ"ثقافة" لمفهوم آخر تتراوح علاقته بالثقافة بين التماهي والتماثل، ألا وهو مفهوم "الطبيعة". ففي حين ارتبطت الثقافة أصلاً ارتباطاً شرطياً بالطبيعة-كما يدل علي ذلك الأصل الدلالي للفظة في الانجليزية-أضحت الثقافة في بعض تجلياتها الحداثية ممارسة نخبوية خالصة لا تمت بصلة للواقع المادي المتعين. تمخضت هذه العلاقة المتغيرة بين "الثقافة" و"الطبيعة" عن ثنائية "الثقافة الشعبية" و"الثقافة الرفيعة"،تلك الثنائية التي يتعرض لها إيجلتون في سياق قراءته لثقافة مابعد الحداثة. يخلص إيجلتون من قراءته بأن دال "الثقافة" أصبح فضاءً ديناميا يتقاطع فيه السياسي والجمالي؛ الديني والدنيوي؛ الشعبي والنخبوي علي نحو لاتراتبي لا يحسم الأسبقية فيه لأي من هذه العناصر على الأخرى سوى الشرط التاريخى.

* الدراسات:

نيتشه وما بعد الحداثة

عطيات أبو السعود

اجتاحت الفكر المعاصر اتجاهات فلسفية عديدة _ خاصة في الثلث الأخير من القرن العشرين _ أطلق عليها جميعا تيارات مابعد الحداثة . وزعمت هذه التيارات انها تنتمى إلى فلسفة نيتشه ، ونظروا إليه على أنه سلفهم الأكبر ، بل وزعم البعض منهم بأنه نبى مابعد الحداثة بلا منازع. وفى مقابل هذا الزعم ظهر رأى آخر يدحض هذه الفكرة ويزعم من جانبه أن نيتشه فيلسوف يمكن اعتباره ناقدا ضمنيا للتيار الذى أطلق عليه فيما بعد اسم تيار مابعد الحداثة. ويدعم كل رأى من هذين الرأيين المتعارضين فكرته بأدلة وبراهين مستمدة من فلسفة نيتشه. فما هو حقيقة موقف نيتشه بين مابعد الحداثة ونقده لأفكارها ؟ وهل شق نيتشه الطريق إلى مابعد الحداثة ؟ وكيف ؟ وإذا كان هذا صحيحا ، فهل يعتبر نيتشه أول فيلسوف مابعد حداثى ؟ وهل نحتاج نحن بدورنا إلى آليات مابعد الحداثة لفهم فلسفة نيتشه ؟ يحاول البحث الإجابة عن هذه التساؤلات كى يحسم الرأى فيما إذا كان نيتشه أول فيلسوف مابعد حداثى ، أم أنه أول ناقد لها .

إشكالية قراءة التراث

مصطفى بيومى

تنطوى عملية قراءة التراث على إشكالية معرفية، هذه الإشكالية قائمة فى جميع القراءات المختلفة للنصوص التراثية، فهى لا تتبدل بتبدل الحقل المعرفى الذى تتوجه إليه القراءة محاولة

تفسيره وتأويله وإنتاج معرفة جديدة به . إن هذه الدراسة تقوم بعملية فحص لهذه الإشكالية وما تنطوى عليه من مشاكل تنتظم داخلها . وإذا كان الإشكال المعرفى لعملية القراءة على وجه العموم ينطوى على ثلاثة أسئلة أساسية ثابتة هى : ما النص ؟ وكيف نقرأ النص ؟ ولماذا نقرأ النص ؟ فإن هذه الأسئلة تبدو مشاكل ثابتة فى عملية قراءة التراث على وجه الخصوص، وتتجلى على النحو التالى : ما التراث ؟ (مشاكل الماهية) ، كيف نقرأ التراث (مشكل الكيفية التى نقرأ بها التراث)، ولماذا نقرأ التراث ؟ (مشكل الهدف من قراءة التراث) . إن كل قراءة من قراءات التراث تتعرض ، بشكل أو بآخر ، لمعالجة هذه المشاكل . قد يتبدل الترتيب فى المعالجة ، أو يتغير الحقل المعرفى الذى تتوجه إليه القراءة ، وقد يأخذ أحدها عناية القارئ ، فيأخذ مكان الصدارة مزيحاً الآخرين ، وقد يتبدل المنتج القرائى بتبدل القارئين المنتمين إلى عصور قرائية مختلفة ، ولكن كل هذا يعنى ثبات الأسئلة ووحدة الإشكالية فى جميع قراءات التراث . تقوم الدراسة إذن بعملية فحص لهذه الأسئلة أو المشاكل التى تنتظم داخل إشكالية قراءة التراث.

* ترجمة:

النظرية القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية :
اقتراح بنظرية ثالثة

فرانز بوميل

سيد إسماعيل ضيف الله

في هذه الدراسة يعيد بوميل قراءة نظرية باري ولورد حول " التأليف الشفاهي " كاشفا عن أنها ليست نظرية واحدة ، وإنما نظريتان مرتبطتان ومنفصلتان في نفس الآن ، فإذا كان أساس النظرية الأولى هو ملاحظة إنتاج النص الشفاهي من خلال الأداء فإن النظرية الثانية أساسها هو النص المكتوب الذي سبق إنتاجه بالفعل ، مع ما يترتب عن هذا الاختلاف من اختلافات .

إن غاية بوميل توسيع نظرية باري ولورد من خلال دراسة النص المكتوب ليس بهدف إثبات شفاهيته قبل أن يكتب ، وإنما بهدف إثبات أن الصيغ الشفاهية بمجرد دخولها في النص المكتوب أصبحت جزءا من التقليد الكتابي في التأليف وليست من التقليد الشفاهي خلافا لمنحى باري ولورد.

*الملف

* دراسات

البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٧٥-٢٠٠٠م)

حسن البنا عز الدين

يتناول البَحْثُ الرَّاهِنُ البُعْدَ الثَّقَافِيَّ في نَقْدِ الأَدَبِ العَرَبِيِّ فِي الرُّبْعِ الأَخِيرِ مِنَ القَرْنِ العِشْرِين في ضَوْءِ الوَعْيِ النَّقْدِيِّ المُعَاصِرِ بِالْمُشْكِلِ الثَّقَافِيِّ وَعَلاقَتِهِ بِالأَدَبِ وَالنَّقْدِ الأَدَبِيِّ. أما المقصود بـ"نقد الأدب العربي" في العنوان فهو تلك الكتابات التي ظهرت في الحقبة المشار إليها، وهي كتابات تتناول نصوصاً أدبية وأخرى نقدية، سواءً أكانت قديمة أم حديثة، وتلتفت في الوقت نفسه إلى بعض الأبعاد الثقافية في الأعمال التي تتناولها. وتنضم إليها كتابات أخرى، تعالج "الثقافة" نفسها وموضوعات "ثقافية" أخرى في خطابات مختلفة من بينها الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن. وهكذا سوف نعرض لبعض"نقاد الأدب" الذين اهتموا بالبعد الثقافي في عملهم النقدي (الأدبي) على نحو ما نعرض لبعض "نقاد الثقافة" الذين امتدَّ عملهم النقدي (الفاحص/الفلسفي) ليهتمَّ اهتماماً جوهرياً بمسائل "اللغة" و"التراث" و"الجمهور" إلى جانب "الشعر" و"الأدب" و"النقد" بوصفها مفردات أساسية، تتشكَّل منها "الثقافة" وتشكِّلها.

والبحث الراهن يرصد ويحلل ويناقش التسميات الأساسية التي دارت حول مصطلح "النقد الثقافي" قبل اعتماده، إذا جاز التعبير، في البيئة الغربية والعربية على السواء. وقد اتخذ من عبارة "البعد الثقافي" مدخلاً إلى الموضوع لأن كل ظاهرة فكرية لها أبعاد متعددة، تنتظر في يوم من الأيام أن يتخذ أحد أبعادها مدخلاً أساسياً إليها. وعلى الرغم من أن أنصار المصطلح الجديد غالباً ما ينفرون من التماس تلك "الجذور" القديمة للظاهرة وللمصطلح فإنهم، مع ذلك، لا يستطيعون تسويغ عملهم دون الاعتراف بتلك الجذور. وهناك، في النهاية، فرق جوهري بين الاهتمام بظاهرة ما اهتماماً على سبيل الموضة، والاهتمام بها بوصفها ظاهرة إنسانية حان الكشف عن أصولها، وإعطائها القيمة المناسبة في الوقت المناسب من تاريخ الفكر.

النقد الثقافي
مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق
عبد الله إبراهيم

يجادل الغذّامي حول الوظيفة التي أسرتْ النقد الأدبي في سياجها المغلق،ويحتج على هدف تلك الوظيفة التي تتركّز في أن النقد اقتصر على نوع من القراءة الخالصة والتبريرية للنصوص الأدبية.ويريد له أن ينخرط في كشف العيوب النسقية المختبئة خلف النصوص أو فيها،ومن ذلك يريد القول بأن الوظيفة التقليدية للنقد أفضت إلى نوع من"العمى الثقافي" ،وهو ينتصر منذ البداية للبصيرة،البصيرة النقدية النافذة التي لا تتردد في كشف العيوب النسقية في الثقافة والسلوك. وهو قبل هذا يعزو إلى الشعر صنع الاستبداد وإشاعته في حياتنا.يريد الغذامي أن يقوم النقد الثقافي بوظيفة فكّ الارتباط بين المؤثّر والمتأثر،بين سلبية الأثر الذي تركه الشعر والشخصية العربية، ومن خلال ذلك يقرر بأن الوظيفة التقليدية للنقد قد كرّست تلك العلاقة.كرستها لأنها شُغلت فقط بالأبعاد الجمالية لها.لم تجرؤ أبدا على اختراق الحجب التي تقع ما وراء ذلك.كانت ممارسة مصابة بالعشو. بشكل من الأشكال كانت عمياء،غير قادرة على التمييز؛لأنها تفتقر إلى الوظيفة النقدية الجذرية التي تقوم بتنشيط دائم للمضمرات الدلالية القابعة خلف الغلالة الجمالية للنصوص.هذه المهمة لوحدها تعتبر ناقصة،لكي تكتمل لابد من التوسّع بمهمة النقد ليشمل نقد المؤسسة المنتجة للثقافة التي تروّض العقل والذوق والسلوك، وتُسبغ على الثقافة صيغا نمطيّة،وتصطنع قيما ثقافية هزيلة،وتشيع ضروبا من الإنتاج الثقافي الدعائي الذي يسهم في إذابة فاعلية الأسئلة،وحجر المزعجة منها،وإقامة الحد على الجريئة التي يدفعها الفضول المعرفي إلى كشف المسكوت عنه.تلك هي الدوغمائية بعينها.

السيرة الذاتية النسوية
حاتم الصكر

يركز البحث على النوع السيري واقتراضه من فنون وحقول مجاورة كالرواية والتاريخ. والكوابح التي تتعرض لها الكتابة السيرية ذاتها كالصدق والنسيان أو التناسي والتعديل والتنقية والإضافة ومشكلات الرقابة والتوثيق ومطابقة راويها لشخص كاتبها والخوف من مطابقة أحداثها لمواقف وحياة مؤلفها على مستوى التلقي والقراءة إلى جانب تداخل أزمنة كتابتها واسترجاعها مع زمن أحداثها الماضية وتعدد أنوات المتن السيرذاتي نحويا ودلاليا بوجود أنا المؤلف وأنا السارد وأنا الكائن السيري المتشكل أثناء الكتابة اللاحقة للأحداث. إن ذلك يجعل بعض كتاب السيرة وكاتباتها يهربون إلى أو يتخفون وراء مسميات مهربة رصد منها البحث أنماطا معروفة كالمذكرات أو الرسائل و اليوميات أو الشهادات مما يخفف عبء عائدية الأحداث على صاحب السيرة مباشرة لاسيما إذا كانت امراة ويركز البحث على كوابح السيرة الذاتية النسوية وهي ظروف كتابة وسياقات مضاعفة نظرا لجنس الكاتبة وانتمائها النوعي المسبب لفقدانها الحرية وتغييب الجسد والذات وخضوعها لخطاب الرجل. وفي مرحلة لاحقة من البحث نتوقف عند سير منتخبة أولها سيرة فدوى طوقان: رحلة جبلية.....رحلة صعبة، وهي مجنسة قصديا كسيرة ذاتية تركز على الثقافي والسياسي والأسري ويتضح فيها هيمنة النموذج

السيزيفي الكفاحي ودورة العذاب القدري، أما نازك الملائكة فتخفي أجزاء من سيرتها خلف مسمى لمحات من سيرة حياتي فيما تختار غادة السمان أسلوب الاستجواب أو المقابلات التي أجريت معها وتلجأ نوال السعداوي إلى المذكرات والذكريات شأن فاطمة موسى. ويقف البحث عند الرسائل والشهادات لتاكيد معاناة الكاتبة والنوع نفسهما يلحقه من كوابح وعقبات وصولا إلى التنبيه على ضرورة إنعاش الكتابة النسوية السيرية لأسباب تخص المرأة كوجود شخصي وذات وتخص النوع السير ـ ذاتي نفسه.

* ترجمة:
رابليه و جوجول:
فن الكلمة وثقافة الفكاهة الشعبية
ميخائيل باختين
ت: أنور إبراهيم:

لا يمكن فهم إبداع فرانسوا رابليه (١٤٩٥- ١٥٥٣) إلا من خلال تيار الثقافة الشعبية التى وقفت فى جميع مراحل تطورها فى مواجهة الثقافة الرسمية مُشكِّلةً وجهة نظرها الخاصة تجاه العالم وأيضا أشكالها الخاصة فى التصوير المجازى له. وإبداع رابليه يمثل مفتاحا للولوج إلى ثقافة الفكاهة الأوربية. وهذا المقال يتعرض لأكثر ظواهر أدب الفكاهة أهمية فى العصر الحديث من خلال إبداع جوجول (١٨٠٩- ١٨٥٢)، والمهم فى هذا الإبداع عناصر ثقافة الفكاهة الشعبية فلم يتعرض لقضية التأثير المباشر وغير المباشر لرابليه على جوجول من خلال ستيرن والمدرسة الطبيعية الفرنسية. لأن ما يهمنا هنا هو ملامح إبداع جوجول التى حددتها العلاقة المباشرة بينه وبين أشكال الأعياد الشعبية فى مسقط رأسه.

إن مجموعة موضوعات العيد وجو الأعياد المتحرر المرح، يحددان مضمون بعض القصص عند جوجول، فالعيد وما ارتبط به من خرافات وجو التلقائية والبهجة يخرجان الحياة من عاديتها ويجعلان المستحيل ممكنا؛ فعناصر الأعياد الشعبية فى الفلكلور الأوكرانى تمتزج على نحو حيوى رشيق فى كل من "فييه" وتاراس بولبا " لجوجول تماما كما امتزجت، وعلى نحو حيوى أيضا، العناصر نفسها فى رواية رابليه قبل ذلك بقرون ثلاثة.

* النقد التطبيقى
التاريخى والإنشائى في باب الشمس
أحمد الجوة:

تبحث الدراسة في وجوه التمفصل وأشكال التعالق بين الأدب والتاريخ من خلال رواية "باب الشمس" للكاتب اللبنانى إلياس خورى للنظر فى الطرائق التى يتشكل بها التاريخ روائيا، وتبين الكيفية التى تتيح انبثاق المتخيل من صلب التاريخ. وكما يلاحظ الباحث فهذه الرواية تختلف عن روايات كثيرة تصرح منذ عنوانها بإحالتها على التاريخ أعلاما ووقائع مدونة وأمكنة مخصوصة نحو ما يظهر فى روايات جرجى زيدان وبعض أعمال جمال الغيطانى ورضوى عاشور على سبيل المثال.

ولم تكتف الرواية بالتعويل على مادة التاريخ ونقل حادثاته على نحو تعاقبى يغدو به السرد فيها سردا وقائعيا مشابها لما يصطنعه المؤرخون والإخباريون. وإنما صيرت سوق الحكايات سردا تخيليا يتجاوز إيراد الحادثة أو القصة إلى بلورة وعى صاحبها بها وتقديم السارد ضروبا من التعليق عليها وتنويع القراءة لها منفتحة بذلك على تجارب التحديث الروائى وتجريب طرائق القص عدولا عن مألوف الكتابة الروائية.

ويخلص الباحث إلى أن رواية "باب الشمس" رواية فلسطينية كبرى بمعايير عديدة. إنها رواية كبرى بحجمها النصى الذى فاق الصفحات العشرين بعد الخمسمائة، وهى كبرى أيضا بجدة القصة المتخيلة فيها.

التناص الواعى: شكوله وإشكالياته

فاروق عبد الحكيم دربالة:

تستهدف هذه الد راسة نوعا بذاته من أنواع التناص العديدة؛ وهو التناص الواعى أو القصدى الذى يتغياه الشاعر بإرادته ليضفِّر به نصَّه على نحو ما.

وتتكىء الدراسة على عدد من المحاور والفرضيات مثل: شكول التناص الواعى وصوره - حقول التناصية - إشكالية السرقات/التناص - التكاملية وحمولات النص - التناص وإنتاج الشعرية - التناص/ الموارِدة/النسيان.

وقد جاء تعريف التناص الواعى بأنه: نص أو عدة نصوص جليت عمدا لإرادة دخولها في نص شعرى ما؛ لتحقيق أهداف مقصودة، بعد الالتحام والذوبان، والتلاحم الدافىء الحميم مع نسيج هذا النص. ثم يجىء الطرح عبر شكول التناص وآلياته وتموضعها في جسد النصوص الجديدة الناجزة، ابتداء بجلب عدد من الأبيات أو الأسطر وانتهاء بمجىء التركيب أو عدد من الألفاظ. وهنا تنهض فرضية جديدة هى مسألة (المسكوكات الشعرية) أو الرواشم وهل تعد نوعا من التناص، وبعد استعراضها قديما وحديثا تفصح الدراسة عن موقفها تجاه تلك الرواشم بأنها تنم عن ذهنية باردة تؤدى إلى شحوب الشعر.

وفى حقول التناص وميادينه تبين لنا أن النصوص المقدسة هى الأكثر حضورا في شعر الحداثة؛ حيث يتم التعالق معها لتدفع بالشعر إلى مناطق رؤيوية جديدة، ويأتى بعدها التناص مع الشعر القديم وما يحفل به من مذخور تراثى عميق، وكذلك تناص بعض شعراء الحداثة العرب مع الآداب الغربية حيث هاجرت بعض نصوص إليوت وإديث ستويل إلى شعر صلاح عبد الصبور، وكذلك نصوص مالارميه وسان جون بيرس إلى شعر أدونيس وغير ذلك من التناصات الواعية.

وعرضت الدراسة كذلك للتناص مع المأثور الشعبى بكل حملاته ومذاقاته وزخمه. كما رصدت تناص الشاعر مع نفسه أحيانا، وصور التناص في عناوين القصائد أو المجموعات الشعرية.

أحمد الجوة (تونسى)
أستاذ مساعد الأدب العربى الحديث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس. صدر له: شعرية وقضية: دراسة في شعر معين بسيسو، وترجم (بالاشتراك): مدخل إلى محاورات أفلاطون لنيتشه. شارك في عدد من حلقات البحث والمؤتمرات الأدبية واللغوية المتخصصة.

أنور إبراهيم (مصرى)
درس في روسيا، وحاصل على دكتوراه في الأدب واللغة الروسية.
له عدة دراسات وله عدة ترجمات من الروسية إلى العربية والعكس، وكيل وزارة الثقافة ـ المؤتمرات الخارجية.

تيري إيجلتون :
أستاذ النظرية النقدية والدراسات الثقافية بجامعة مانشستر. من بين دراساته العديدة المنشورة: أوهام مابعدالحداثة(١٩٩٦)، مقدمة في النظرية النقدية(الطبعة الثانية-١٩٩٦)، أيدولوجيا الجمالي(١٩٩٠). نشر حديثاً دراسة نقدية بعنوان مابعدالنظرية(٢٠٠٣)، وسيرة ذاتية بعنوان حارس البوابة (٢٠٠٣).

حاتم محمد الصكر (عراقى)
دكتوراه في الآداب عمل رئيسا لتحرير مجلة الأقلام ويعمل حاليا أستاذا للأدب الحديث والنقد بجامعة صنعاء آخر إصداراته مرايا نرسيس-قصيدة السرد الحديثة -تشكلاتها البنائية وأنماطها النوعية.

حسن طلب (مصرى)
شاعر. ومدرس علم الجمال بكلية الآداب قسم الفلسفة جامعة حلوان. أصدر ستة دواوين منها "آية جيم"، "سيرة البنفسج"، "لا نيل إلا النيل"، واشترك فى مهرجانات شعرية ومؤتمرات عديدة فى مصر والخارج. وصدر عنه العام الماضى كتاب تحت عنوان (ماهية الشعر: قراءات فى شعر حسن طلب) يجمع أهم الدراسات والمقالات التى تناولت تجربته الشعرية.

حسن البنا مصطفى عز الدين (مصرى)
يعمل حاليا أستاذا مشاركا بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.
له من الكتب: شعرية الكتابة ثقافة القراءة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: ذو الرمة نموذجاً، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام، قصيدة الظعائن نموذجاً، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي. مقالات المستشرقين: مختارات في النقد الأدبي بالإنجليزية.
ومن الترجمات: صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي للقصيدة العربية الكلاسيكية، بالاشتراك مع المؤلفة سوزان ستيتكيفيتش، الشفاهية والكتابية [تحويل الكلمة إلى تقنية] ،جدل المعادل السمعي والموضوعي في الشعر، مفاهيم الأدب بوصفها أطراً،الشعر بوصفه إيديولوجيا.

سامح فكري (مصرى)
باحث ومترجم و عضو مؤسس بالجمعية الدولية لدراسات الترجمة والتثاقف. كان موضوع أطروحته للماجستير: مفهوم التأويل عند هانز روبرت ياوس و ستانلي فيش: دراسة مقارنة. له العديد من الترجمات في مجالي النقد المسرحي والنظرية الأدبية منها: جمهور المسرح، المسرح الطليعى، الدراما الأمريكية الحديثة: قراءة نسوية، الدراما مابعدالكولونيالية، مسرحة الحنين. يصدر له قريباً الترجمة الكاملة لكتاب فكرة الثقافة لـ تيري إيجلتون. يعمل حالياً علي أطروحته للدكتوراه

من جامعة مانشستر بالمملكة المتحدة، وموضوع رسالته: ترجمات مآسي شكسبير الكبار في مصر: دراسة سوسيو-ثقافية.

سيد إسماعيل ضيف الله (مصرى)

باحث يعد لنيل درجة الماجستير بآداب القاهرة فى موضوع: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية: دراسة فى السيرة الهلالية ورواية مراعى القتل. صدر له: الآخر فى الثقافة الشعبية، كما حرر: الإسلام والديمقراطية.

نشر عددا من المقالات في مجلات: سطور، و أدب ونقد، و رواق عربي.

عبدالله إبراهيم (عراقى)

باحث وناقد يعمل حاليا أستاذا في كلية الإنسانيات جامعة قطر.

متخصص في نقد المركزيات الثقافية، وحوار الثقافات، وتأثيرات العولمة، والفكر العربي الحديث، والدراسات السردية.

عضو الهيئة الاستشارية لشبكة(المرايا الثقافية maraya.net) المتخصصة بنشر الثقافة العربية عبر شبكة الانترنت..

من مؤلفاته: المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي، عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، التلقي والسياقات الثقافية، السردية العربية، المتخيّل السردي، معرفة الآخر، التفكيك: الأصول والمقولات.

عطيات أبوالسعود: (مصرية)

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة بقسم الفلسفة كلية الآداب-جامعة حلوان.

المؤلفات: فلسفة التاريخ عند فيكو، الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنست بلوخ، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين، كانط والسلام العالمي. مجلة عالم الفكر الكويت. أبريل-يونيو ٢٠٠٣.

فاروق عبد الحكيم دربالة (مصرى)

مدرس الأدب والنقد الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان، له أبحاث متعددة، منها: المنحى التكاملى في تدريس النقد الأدبى بالمدارس، شعر الحداثة وإشكالية التلقى، القصيدة الحداثية العربية (رؤية مستقبلية)، من قضايا الشعر الجديد (دراسة)، تراثنا كيف يبوح (دراسة في مصادر الأدب واللغة)، خطاب الهوية في شعر أمل دنقل.

مصطفي بيومي عبد السلام (مصرى)

مدرس النقد الأدبي والنظرية بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، بكلية دار العلوم جامعة المنيا، دكتوراه في النقد الأدبي والأدب المقارن.

له من الكتب: دوائر الاختلاف، مدخل إلي النظرية الأدبية، لجونثان كولر، تاريخ آداب اللغة العربية، له العديد من البحوث المنشورة.

النص الاستهلالي

صور الثقافة

تيرى إيجلتون

ت: سامح فكرى

م: سامى خشبة

صور الثقافة

تيري إيجلتون ت: سامح فكري م: سامي خشبة

من أجل إدوارد سعيد

تعد كلمة "Culture" (ثقافة) واحدة من كلمتين أو ثلاث هي الأكثر تعقيدا في اللغة الإنجليزية، ولا ينازعها في ذلك سوى مصطلح يعد أحيانا نقيضا لها، ألا وهو مصطلح "nature" (طبيعة)، الذي يوسم عموما بأنه أكثر الكلمات تعقيدا على الإطلاق؛ ومع أن النظرة الشائعة هذه الأيام ترى في علاقة الطبيعة بالثقافة علاقة الفرع بالأصل، فإن الثقافة ـ من ناحية الأصل الدلالي ـ مفهوم مشتق من الطبيعة؛ ذلك أن أحد معانيه الأصلية هو "الفلاحة" "husbandry" أو العناية بالنمو الطبيعي. ينسحب الأمر على ما نستخدمه من كلمات تعبر عن القانون والعدالة، كما ينسحب على مصطلحات من قبيل "Capital" (رأسمال)، وStock (أسهم شركة)، و"Pecuniary" (مالي)، و"Sterling" (العملة البريطانية)(*) إن كلمة "Culture" في الأصل الدلالي الاشتقاقي، تعني شفرة المحراث. كذلك فإننا نعبر عن أرفع الأنشطة الإنسانية باستخدام تعبيرات مشتقة من مفاهيم العمل والزراعة، والمحاصيل، والحراثة. يكتب أيضا فرنسيس بيكون عن "تثقيف العقول وتسميدها" "The culture and manurance of minds" وذلك في مراوحة موحية بين تسميد الزرع بواسطة الروث dung والارتقاء بالعقل بواسطة الثقافة. إن "الثقافة" هنا تعني نشاطا، وهو المعنى الذي اقتصرت عليه لفترة طويلة، وذلك قبل استعمالها في الإحالة إلى كيان مكتمل ومستقل entity، ولم يحدث أن استغنت هذه الكلمة عن صفات كانت ملازمة لها من قبيل moral (خلقي، أدبي)، intellectual (فكري، ذهني، ثقافي)، إلا بعد ظهور كتابات ماثيو آرنولد Mathew Arnold، حين تحولت "الثقافة" وقتها إلى مفهوم مجرد قائم بذاته.

وهكذا فإن عبارة "رائجة" الآن مثل "المادية الثقافية" "cultural materialism" هي ـ من ناحية الأصل الدلالي الاشتقاقي ـ من قبيل تحصيل الحاصل، ذلك أن "الثقافة" في بدء الأمر كانت تشير إلى عملية مادية صرف، ثم ما لبثت أن تحولت عن طريق المجاز إلى التعبير عن شئون الروح. لذا فإن الكلمة تعكس في تطورها الدلالي، التحول التاريخي للإنسانية من الوجود الريفي إلى

(*) غني عن البيان أن الكلمات "Capital" و"Stock" و"Sterling" تتمتع بمدى دلالي أوسع من مجرد الدلالة الاقتصادية، وإن كان المؤلف في هذا السياق يقصر هذه الكلمات ـ حسب ظني ـ على الدلالة الاقتصادية وحدها للتدليل على أن المصطلحات الاقتصادية ـ مثلها مثل المصطلحات القانونية ـ ترجع اشتقاقا ودلالة إلى مفهوم الطبيعة.

الوجود الحضرى، من تربية الخنازير إلى بيكاسو، من فلاحة الأرض إلى تفتيت الذرة. إن هذه الكلمة تجمع في مفهوم واحد بين البناء التحتى base structure والبناء الفوقى Super Structure على حد تعبير الماركسيين. ولعل الغبطة التى يفترض أن نجنيها من فكرة وجود مثقفين(*) Cultivated People ترجع إلى ما تحتفظ به ذاكرة الجنس البشرى من القحط والمجاعة. بيد أن هذا التحول الدلالى للكلمة ينطوى أيضا على مفارقة، فسكان الحضر هم الذين ينالون حظهم من التهذيب والصقل Cultivated، في حين يفتقر إليها من يعملون فعليا في فلاحة الأرض. إن أولئك الذين يفلحون Cultivate الأرض أقل مقدرة على تثقيف Cultivate أنفسهم، ذلك أن الزراعة لا تترك فسحة من الوقت لتهذيب النفس وصقلها.

الجذر اللاتينى لكلمة "Culture" هو **Colere** الذى ينطوى على مدى دلالى يبدأ بالزراعة والإقامة inhabiting، وينتهى بالعبادة Worshipping والحماية Protecting . إن دلالة "الإقامة" الكامنة في لفظة Colere خرجت من الكلمة اللاتينية Colonus، ثم تطورت بعد ذلك حتى وصلت إلى الكلمة المعاصرة Colonialism (استعمار)، ومن ثم فإن عناوين مثل **Culture and Colonialism** (الثقافة والاستعمار) هى - مرة أخرى - من قبيل تحصيل الحاصل إلى حد ما. من ناحية أخرى، فإن لفظة **Colere** تمر عبر اللفظة اللاتينية **Cultus** لتنتهى إلى اللفظة الدينية "Cult" (عبادة، دين، طائفة دينية)، وهو ما حدث لفكرة الثقافة في العصر الحديث إذ أمست بديلا لأفكار واهنة من قبيل الألوهية والغيب. إن الحقائق الثقافية - سواء تعلقت بالفن الراقى أو بتقاليد شعب - هى أحيانا حقائق مقدسة وجب صيانتها وتوقيرها. وهكذا ترث الثقافة جلال السلطة الدينية ومهابتها، وإن كانت أيضا تنطوى على علاقات غير مريحة بكل من الاحتلال والغزو. بين هذين القطبين - الإيجابى والسلبى - يتأرجح مفهوم الثقافة الآن. إن الثقافة واحدة من الأفكار القليلة التى يجمع كل من اليسار واليمين السياسيين على أهميتها وضرورتها، وهو ما يجعل التاريخ الاجتماعى لهذه الفكرة مشوبا بالتعقد والتناقض على نحو استثنائى.

إذا كانت كلمة "ثقافة" ترصد تحولا تاريخيا بالغ الأهمية، فهى أيضا تنطوى على عدد من القضايا الفلسفية المحورية؛ ففى أطواء هذه الكلمة الواحدة تبرز - على نحو ملتبس - أسئلة الحرية والحتمية، الفاعلية والثبات، التغير والهوية، المعطى given والمبتدع. وإن كانت الثقافة تعنى الرعاية النشطة للنمو الطبيعى؛ فهى توحى إذن بجدل بين المصنوع والطبيعى، ما نفعله نحن للعالم، وما يفعله العالم لنا. وهكذا تعد الثقافة مفهوما واقعيا Realist من الناحية الإبستمولوجية، ذلك أنها توحى بأن هناك عالما طبيعيا، أو مادة خاما خارجنا؛ ولكنها تنطوى من ناحية أخرى على بعد تركيبى Constructivist؛ حيث إن هذه المادة الخام يجب العمل على تركيبها، حتى تتحول إلى شكل له دلالته من الوجهة الإنسانية. ليست المسألة - إذن - مجرد محاولة لتفكيك

(*) المشكلة في ترجمة هذه الجملة، وغيرها من التركيب في الكتاب، تكمن في أن دلالتها العامة ترتبط بالدلالة المزدوجة للفظة "Cultivated" التي تعني في الإنجليزية كلا من "محروث" أو "مزروع" من جهة و"مثقف" أو "مهذب" من جهة أخرى. وإن كانت لفظة "ثقافة" في العربية تشارك "Culture" الإنجليزية في كونها تجمع بين الدلالة المادية، والدلالة المجردة، إلا أن دلالتها المادية لا صلة لها بالزراعة، إذ تنصرف إلى تسوية الرمح وتقويمه. (المترجم).

(*) من المهم أن نتذكر هنا أن ترجمة "Culture" إلى "ثقافة" في العربية، وبالتالي توسيع دلالتها في لغتنا، قد وقع في عشرينات القرن العشرين (يقال إن ذلك حدث في بعض كتابات سلامة موسى)، ثم شاعت الكلمة بعد أن استخدمها أحمد لطفي السيد وطه حسين وأحمد أمين؛ وأخذت من الفعل الثلاثي: ثقف؛ و: ثقف الشيء أي: أقامه وقومه وعدله؛ يقال: ثقف الرمح؛ و: ثقف العود أو السيف، أما الكلمة التي كانت تستخدم في التراث العربي للدلالة على المعنى ذاته تقريبًا فكانت: الأدب؛ يقال: تأدب الشخص إذا أحسن اللغة وعلومها وبقية العلوم أو أطرافًا منها؛ وهي أقرب إلى معنى "التربية"، من: أدب. (المراجع)

التناقض بين الثقافة والطبيعة بقدر ما هى محاولة لإدراك أن لفظة "ثقافة" نفسها هى في الأصل بمثابة تفكيك لهذا التناقض.

يقودنا ذلك إلى طرح جدلى آخر مفاده أن الوسائط الثقافية التي نتوسل بها لتغيير الطبيعة هي في ذاتها مقتبسة من الطبيعة. تأتي هذه الفكرة على لسان بوليكسينيس Polixenes في مسرحية شكسبير **"حكاية شتاء"**، وإن صيغت على نحو يغلب عليه طابع الشعر:

"لا يزيد من حسن الطبيعة شيء
سوى ما تصنعه الطبيعة نفسها،لذا فإن الفن
الذى ترى أنه يضيف إلى الطبيعة، يفوقه فن
تصنعه الطبيعة.. إنه فن
يصلح الطبيعة ـ بل يغيرها، وإن كان
الفن نفسه هو الطبيعة"(*).

(شكسبير : "حكاية شتاء"، الفصل الرابع، المشهد الرابع)

إن الطبيعة تنتج ثقافة تغير الطبيعة: هذه هى "الموتيفة" المميزة لما يعرف بالكوميديات الأخيرة، والتى تصور الثقافة بوصفها الوسيط الذى يجعل الطبيعة فى عملية دائبة من إعادة التشكل الذاتى. فإذا كانت شخصية "آربيل" فى مسرحية **العاصفة** لشكسبير تمثل ـ إجمالا ـ عنصر الانطلاق الروحى، كما تعبر شخصية "كاليبان" ـ إجمالا ـ عن الجمود الأرضى، فإننا نتلمس فى وصف "جونزالو" لـ"فرديناند" وهو يسبح بعيدا عن السفينة المحطمة، تفاعلا بين الثقافة والطبيعة على نحو أكثر جدلية:

قد يصادف حياة يا سيدى
فقد رأيته يضرب العُباب من تحته،
ويمتطى ظهوره؛ لقد وطأ الماء
بعد أن أزاح عداوته جانبا، واحتضن
العباب الفائر فى طريقه ؛ أما رأسه الجسور
فقد رفعه فوق الأمواج الحرون،
وبضربات مشبوبة، وأذرع فتية جدف
فى اتجاه الشاطىء...

(شكسبير. : **"العاصفة"**، الفصل الثانى، المشهد الأول)

تشكّل السباحة صورة مناسبة للتعبير عن ذلك التفاعل الذى نحن بصدده؛ ذلك أن السابح يخلق بنشاطه التيار الذى يحمله، ويدفع الأمواج حتى تعود فتحمله. وهكذا "يضرب فرديناند العُباب"حتى"يمتطيه" ويطأه ويزيحه، ويحتضنه، ويمخر المحيط الذى وإن كان قوامه مادة لينة إلا أنها "حرون"، ومعادية، ومناوئة للجسم الإنسانى. لكن هذه المقاومة نفسها هى التى تسمح له بالتعامل معها. إن الطبيعة نفسها هى التى تنتج الوسائط التى تجعلنا نتجاوزها، تماما كما هى الحال فى مفهوم "الملحق" Supplement عند جاك دريدا، الذى هو فى الأصل جزء مكون من كل ما يضاف إليه لتفصيله وشرحه. وكما سنرى لاحقا، هناك أمر ملازم لتلك الفكرة المعطاءة وعظيمة الثراء، التى نسميها نحن "ثقافة". إن كانت الطبيعة تنطوى دائما ـ وإلى حد ما ـ على بعد ثقافى؛ فإن الثقافات بدورها تنبنى من خلال صلة غير منقطعة بالطبيعة، وهذه الصلة نسميها نحن العمل؛ فالمدن تشيد من الرمل، والخشب، والحديد، والحجر، والماء، وما شابه. ومن ثم فهى توسم بأنها طبيعية بقدر ما توسم الأناشيد الريفية بأنها ثقافية. يرى الجغرافى "ديفيد

(*) النصوص المقتبسة من ترجمة المترجم ما لم ترد إشارة بعكس ذلك. (المترجم)

هارفى" أنه ما من شىء غير طبيعى unnatural فيما يتعلق بمدينة نيويورك ويتشكك فى الزعم القائل إن الشعوب القبلية قد تكون "أقرب إلى الطبيعة من الغرب"[1]. إن كلمة "manufacture" (يصنع/تصنيع) تعنى فى الأصل براعة يدوية، ومن ثم فهى ترتبط بما هو "عضوى" organic، ولكنها أصبحت بمرور الزمن تعنى الإنتاج الآلى واسع النطاق، ومن ثم فهى تكتسب هنا دلالة سلبية، هى دلالة الاصطناع، كما فى عبارة "اصطناع تقسيمات لا توجد أصلا"[*].

إذا كانت الثقافة تعنى فى الأصل الفلاحة، فهى تنطوى بذلك على فكرتى التنظيم والنمو التلقائى. الثقافى هو ما يمكننا تغييره، ولكن المادة التى يمكن تعديلها لها وجودها المستقل، وهو ما يمنحها شيئا من المقاومة التى نجدها فى الطبيعة. من ناحية أخرى، فإن الثقافة أيضا مسألة اتباع قواعد، وهذا أيضا ينطوى على علاقة تفاعلية بين المنظم regulated وغير المنظم unregulated. إن اتباع قاعدة يختلف عن الخضوع لقانون مادى، ذلك أنه ينطوى على تطبيق مبدع للقاعدة التى نحن بصددها. قد تعبر الأعداد٢ - ٤ - ٦ - ٨ - ١٠ - ٢٠ تعبيرا جيدا عن متتالية تحكمها قاعدة ما، وإن كانت لا تعبر عن القاعدة التى غالبا ما يتوقعها المرء. كما لا توجد قواعد لتطبيق القواعد تحت وطأة النكوص اللانهائى. إن القواعد تفقد طبيعتها كقواعد فى غياب هذه الاحتمالات المفتوحة، كما تفقد الكلمات طبيعتها ككلمات؛ بيد أن ذلك لا يعنى أن أى نشاط يمكن أن يمثل اتباعا لقاعدة. إن اتباع القواعد ليس من قبيل الفوضوية، ولا من قبيل الأوتوقراطية؛ فالقواعد - مثلها فى ذلك مثل الثقافات - ليست عشوائية تماما، ولا هى محددة بشكل جامد، وهو ما يعنى أن كلا من القواعد والثقافة مرتبطة بفكرة الحرية. إن الشخص الذى يتحرر تماما من المواضعات الثقافية ليس أكثر حرية من شخص يخضع لتلك المواضعات.

تدل فكرة الثقافة إذن، على رفض مزدوج لكل من الحتمية العضوية organic determinism من جهة، واستقلالية الروح من جهة أخرى. إنها رفض لكل من النزعة الطبيعية naturalism والنزعة المثالية؛ ففى رفضها للنزعة الطبيعية توحى الثقافة بأن الطبيعية تنطوى على ما يتجاوزها وينقضها، وفى معارضتها للمثالية ترى أن الفاعلية الإنسانية فى أكثر صورها تجريدا إنما تتجذر فى تكويننا البيولوجى، وبيئتنا الطبيعية. إن هذا الرفض لكل من النزعتين الطبيعية والمثالية يؤكده كون "الثقافة" (مثلها فى ذلك مثل الطبيعة) مصطلحا وصفيا وتقويميا فى الوقت ذاته، أى مصطلحا دالا على ما تحقق فعلا، وعلى ما يحتمل تحققه، إن كان مفهوم الثقافة يناقض الحتمية، فهو لا يقبل أيضا بالنزعة الإرادية voluntarism. ليس البشر مجرد نتاج لبيئاتهم التى لا تشكل بدورها مجرد مادة خام يستخدمونها بشكل تعسفى فى صياغة ذواتهم. إن كانت الثقافة تحول الطبيعة، فهى أيضا بمثابة مشروع تضع الطبيعة له حدودا صارمة. تنطوى كلمة ثقافة ذاتها على توتر بين الفعل والانفعال، بين العقلانية والتلقائية، وهى بذلك ترفض ذهنية عصر التنوير التجزيئية بقدر ما تعرض عن نزعة الاختزال الثقافى، التى تسم كثيرا من الفكر المعاصر. كذلك تحيل كلمة ثقافة إلى التناقض السياسى بين التطور evolution والثورة revolution، إذ ينطوى التطور على ما هو "عضوى" وتلقائى، فى حين تنطوى الثورة على ما هو مصنوع ومقصود. كما توحى لنا الكلمة أيضا بكيفية تجاوز هذا التناقض الساذج. إن الكلمة تجمع - على نحو متفرد - بين النمو والاحتراز، الحرية والضرورة، فكرة وجود مشروع محدد، وفكرة وجود فورة لا تخضع للتحديد. إن كان هذا كله ينطبق على كلمة ثقافة، فهو ينطبق أيضا على بعض الأنشطة التى تحيل إليها. عندما بحث فريدريش نيتشه عن ممارسة قادرة على تجاوز التناقض بين الحرية والحتمية، لم يجد أمامه سوى خبرة إنتاج الفن، التى لا تمثل بالنسبة إلى الفنان

[*] manufacturing divisions where none exist?

مجرد الحرية والضرورة، الإبداع والإلزام؛ وإنما تمثل كل عنصر من هذه العناصر فى سياق العنصر الآخر، وهو ما يدفع هذه الاستقطابات القديمة والبالية إلى نقطة عدم القابلية للحسم القاطع.

هناك جانب آخر تنطوى فيه الثقافة على دلالة مزدوجة، ذلك أن الثقافة - ككلمة - توحى أيضا بانقسام داخلنا بين ذلك الجزء فينا الذى يهذب ويصقل، وذلك الجزء الذى يشكل المادة الخام لعملية الصقل. هكذا فإننا إذا نظرنا إلى الثقافة من منطلق أنها تهذيب للذات وصقلها self-culture؛ سنجد أن الكلمة تنطوى مرة أخرى على ثنائية الملكات الرفيعة والملكات الدنيا، الإرادة والرغبة، العقل والعاطفة، وهى ثنائية تسعى اللفظة إلى تجاوزها. إن الطبيعة ليست تبعا لذلك مجرد مادة العالم وقوامه، ولكنها مادة الذات، تلك المادة المرسومة بنهم غريزى مدمر تشبه كلمة الطبيعة كلمة الثقافة فى كونها تحيل إلى ما بخارجنا وما بداخلنا فى آن، وهكذا تترادف البواعث التدميرية التى تعتمل بالداخل، مع القوى الفوضوية التى تفعل فعلها بالخارج. الثقافة - إذن - هى مغالبة للذات بقدر ما هى تحقق لها؛ فهى وإن كانت تحتفى بالذات فهى أيضا تعمل على ضبطها، وإن كانت تحيل إلى المتعة الجمالية فهى تحيل إلى الزهد فيها، إن الطبيعة الإنسانية لا تشبه تماما حقلا من البنجر، وإن كانت كالحقل فهى بحاجة إلى الفلاحة؛ لذا فإن كانت كلمة ثقافة تنقلنا من الطبيعى إلى الروحى؛ فهى أيضا تلاثم بين الاثنين فى علاقة متداخلة. وهكذا فإننا إذا كنا كائنات ثقافية، فإننا أيضا جزء من الطبيعة التى نتحرك فى إطارها، ونؤتى فيها فعلنا. واقع الحال أن كلمة "طبيعة" فى أحد أوجهها - تذكرنا بالعلاقة المتراسلة بين ذواتنا والسياقات المحيطة بنا، بالقدر نفسه الذى تُبرز به كلمة "ثقافة" الفارق بين هذين الطرفين.

توحد عملية تشكيل الذات self-shaping مرة أخرى بين الفعل والانفعال، بين ما هو مقصود فاعل، وما هو معطى ماثل، وذلك داخل الأفراد أنفسهم. تكمن المشابهة بيننا وبين الطبيعة فى وجوب تشكلنا مثلها، وإن كنا نختلف عنها فى أن هذا التشكل إنما نصنعه نحن لذواتنا؛ فنبلغ بذلك قدرا من الفعل الانعكاسى الذاتى self-reflexivity، الذى لا يمكن أن تطمح إليه الطبيعة. بوصفنا قائمين على تربية ذواتنا self-cultivators؛ فإن ذواتنا ليست إلا طينة نشكلها بأيدينا، إننا الفادى والمفتدى، الكاهن والخاطىء فى جسد واحد؛ فإذا ما تركت طبيعتنا الزائغة لحالها، فلن تستطيع وحدها بلوغ نعمة الثقافة، وإن كانت هذه النعمة لا يمكن أن تفرض فرضا تعسفيا عليها؛ ذلك أن الثقافة لابد أن تتراسل مع الميول الفطرية للطبيعة ذاتها، بحيث تستحثها على تجاوز نفسها. إن الثقافة تشبه النعمة(*) فى أنها لابد أن تعبر عن طاقة كامنة داخل الطبيعة الإنسانية، وذلك إن شاءت أن تحرز أثرا باقيا، بيد أن الحاجة الماسة إلى الثقافة تعنى أن هناك نقصا ما فى الطبيعة، وأن قدرتنا على أن نرقى ذرى لا يمكن أن تبلغها الكائنات الطبيعية الأخرى هى قدرة لازمة؛ وذلك لأن حالتنا الطبيعية تسمو على الحالة الطبيعية لتلك الكائنات، وتعد بالمقارنة لا طبيعية unnatural. وإذا كانت كلمة "ثقافة" تنطوى على تاريخ وسياسة، فهى أيضا تنطوى على لاهوت، إن عملية الفلاحة (أو التهذيب) قد لا تقتصر على كونها فعلا تتلقاه ذواتنا

(*) يستخدم إيجلتون كلمة "نعمة Grace بالمعنى الذى تدل عليه فى إطار اللاهوت المسيحى، حيث تعنى الكلمة الخلاص الإلهى الذى يمنحه الله للإنسان بموجب رحمته لا بموجب استحقاق الإنسان. يتخذ مفهوم النعمة صورتين فى اللاهوت المسيحى المعاصر: الصورة الأولى هى تلك التى ابتدعها اللاهوتى الفرنسى جون كالفين (١٥٠٩-١٥٧٤) ؛ وأشاعها فى فرنسا وسويسرا، والتى نادى فيها بالنعمة المطلقة المنبتة الصلة بالمسئولية الإنسانية؛ أى إن الإنسان ليس لديه ما يفعله للحصول على هذه النعمة التى قد تصيبه أو لا تصيبه بموجب اختيار الله السابق. الصورة الثانية لهذا المفهوم ابتدعها اللاهوتى الإنجليزى جون وسلى (١٧٠٣-١٧٩١٠) الذى قرن النعمة الإلهية بالمسئولية الإنسانية. هذه الصورة الأخيرة للمفهوم هى التى يحيل إليها إيجلتون فى تشبيهه للثقافة بالنعمة (المترجم).

ونكون نحن فاعليه، ذلك أنها قد تكون فعلا نكون نحن مفعوليه من قبل أطراف أخرى ليس أقلها الدولة السياسية، حتى تزدهر الدولة عليها أن تبث فى مواطنيها نوازع روحية صحيحة؛ هذه هى الدلالة التى تحيل إليها فكرة الثقافة، أو كلمة Bildung الألمانية، فى تراث عريق ممتد من شيللر حتى ماثيو آرنولد[٢]. فى المجتمع المدنى يعيش الأفراد حالة صراع مزمن تتنازعهم فيها مصالح متضاربة، ولكن الدولة تمثل تلك الدائرة المفارقة transcendent، التى يمكن فى إطارها المناغمة بين هذه الانقسامات. وحتى يتم ذلك؛ على الدولة أن تكون أصلا ذات دور فاعل فى المجتمع المدنى، فتسكن ما يعتمل فيه من أحقاد، وتصقل ما يفرخه من حساسيات، وهذه العملية هى ما نعرفه بالثقافة بمعنى التربية والصقل والتهذيب. ومن ثم فإن الثقافة هى نوع من التربية الأخلاقية ethical pedagogy، يؤهلنا للمواطنة السياسية من خلال تحرير الذات المثالية أو الجمعية الكامنة فى كل منا، وهى ذات تجد أوضح تمثيل لها فى دائرة عامة هى دائرة الدولة. ومن هنا يكتب كولريدج عن الحاجة إلى تجذير الحضارة فى التهذيب cultivation، وتأسيسها على "التنمية المتناغمة لتلك السمات والملكات التى تختص بها إنسانيتنا. يلزمنا أن نكون بشرا قبل أن نكون مواطنين"[٣]. إن الدولة تجسد الثقافة التى تجسد بدورها إنسانيتنا المشتركة.

أن نقدم الثقافة على السياسة ـ أى أن نكون بشرا أولا قبل أن نكون مواطنين ـ يعنى أن السياسة يجب أن تتحرك فى إطار بعد أخلاقى عميق، فتنهل من مصادر التشكيل الثقافى Bildung، وتشكل الأفراد بحيث تحولهم إلى مواطنين مسئولين يتمتعون بتكوين جيد ومناسب. هذه البلاغة هى ما تتحدث به طبقة المدنيين، وإن شابها قليل من المبالغة فى النبرة. وإذا قصدنا بـ"الإنسانية" هنا مجتمعا يغيب عنه الصراع، فالرهان هنا ليس على مجرد أسبقية الثقافة على السياسة، وإنما على نوع معين من السياسة، إن الثقافة ـ أو الدولة ـ تمثل شكلا من أشكال اليوتوبيا المبتسرة، التى تنهى الصراعات على المستوى الخيالى، فلا تضطر إلى فضها على المستوى السياسى. ليس هناك ما هو أبشع ـ من الناحية السياسية ـ من تحريف السياسى باسم الإنسانى؛ ذلك أن الذين ينادون بضرورة اجتياز فترة حضانة أخلاقية تؤهل الرجال والنساء للمواطنة السياسية، هم أنفسهم الذين ينكرون على الشعوب المستعمرة الحق في الحكم الذاتى ما دامت لم "تتحضر" civilized بما يكفى لممارستها هذا الحكم على نحو مسئول. وأولئك يغضون الطرف عن حقيقة مفادها أن أفضل استعداد للاستقلال السياسى هو الاستقلال السياسى ذاته. الأمر الذى يثير المفارقة ـ إذن ـ أن أية قضية تتخذ مسارا ينتقل من سمتوى الإنسانية إلى مستوى الثقافة إنما تتجاهل ـ بموجب انحيازها السياسى ـ أن المسار الفعلى هو الذى يتخذ الاتجاه المعاكس، بمعنى أن المصالح السياسية هى التى تتحكم عادة في المصالح الثقافية، ومن ثم فهى تحدد ملامح صورة معينة للإنسانية.

إن ما تفعله الثقافة ـ إذن ـ هو تصفية إنسانيتنا المشتركة من ذواتنا السياسية المتشيعة Sectarian، وهى بذلك تخلص الروح من الحواس، وتستخلص الثابت من المتحول، وتنتزع الوحدة من التنوع. تحيل الثقافة إلى شروخ الذات self-division، وشفائها self-healing في آن، ومن خلالها تصقل ذواتنا المتشظية والأرضية من داخلها بدلا من التخلص منها، وذلك عبر مستوى إنسانى أكثر مثالية. إن الصدع القائم بين الدولة والمجتمع المدنى ـ بين الكيفية التى يود المواطن البرجوازى أن يمثل بها، والكيفية التى يمثل بها تمثيلا حقيقيا ـ يتم الحفاظ عليه، وإن كان أيضا عرضة للزوال. إن الثقافة شكل من أشكال الذاتية العامة التى تفعل فعلها داخل كل منا، تماما كما أن الدولة تمثل حضور ما هو عام داخل حدود الدائرة الخاصة للمجتمع المدنى. يعبر فريدريش شيللر عن الفكرة ذاتها في كتابه **"خطابات حول التربية الجمالية للإنسان"**(١٧٩٥):

"يجوز لنا القول إن كل إنسان فرد يحمل داخله إنسانا نموذجا، هو بمثابة النمط الأصلى archetype للإنسانية، وهذا الإنسان النموذج يوجد في حالة كمون، ويعمل على توجيه الإنسان الفرد، الذى تتحدد مهمته في الحياة - عبر تمظهراته المتغيرة كافة - في الاتساق مع وحدة هذا النموذج غير المتغيرة. هذا النمط الأصلى، الذى يمكن تمييزه بدرجات متباينة في كل فرد، يتمثل في الدولة بوصفها ذلك الكيان الموضوعى والقانونى، الذى تسعى الذوات الفردية كلها - على تنوعها - إلى الاتحاد فيه"[٤].

لا تعد الثقافة - إذن - في إطار هذا التراث الفكرى منبتة الصلة بالمجتمع، ولا هى متوحدة معه تماما؛ فإذا كانت الثقافة - في أحد أوجهها - هى رؤية نقدية للحياة الاجتماعية، فهى طرف فيها من جهة أخرى. إن الثقافة هنا لم تقف بعد موقف المعارضة الكاملة لما هو فعلى actual، كما سيحدث لاحقا في إطار التراث الفكرى الإنجليزى، من خلال مقولة "الثقافة والمجتمع"، التى ستطرح نفسها مع ما يماثلها من مقولات أخرى. حقيقة الأمر أن الثقافة - كما تصورها شيللر - ليست سوى تلك الآلية التى ستعرف لاحقا باسم "الهيمنة" Hegemony، والتى تتقولب بموجبها الذوات الإنسانية وفقا لمتطلبات كل نظام حكم جديد، فيعاد تشكيلها كلية لتتحول فى أيدى النظام السياسى إلى أدوات مدجنة ومعتدلة وحاملة لمشاعر نبيلة، ومحبة للسلام، ومهادنة، وغير منحازة، لكن حتى تفعل الثقافة ذلك، عليها أيضا أن تكون بمثابة شكل من أشكال التحليل النقدى، أو التفكيك المحايث immanent الذى يبسط سيطرته على جسد المجتمع الخامد من داخله ليبطل مقاومته لحركة الروح. إن الثقافة في العصر الحديث ستصبح إما حكمة كونية جليلة، وإما سلاحا أيديولوجيا، إما نقدا اجتماعيا نخبويا وإما عملية حبيسة الوضع القائم للمجتمع. ما زال بالإمكان النظر إلى فكرة الثقافة في تلك اللحظة الباكرة والمستقرة من تاريخها بوصفها نقدا مثاليا، وقوة اجتماعية حقيقية.

تتبع رايموند ويليامز جانبا من هذا التاريخ المعقد لكلمة "ثقافة"، مميزا بين ثلاث دلالات رئيسة تنطوى عليها اللفظة[٥]. رجوعا إلى جذورها الدلالية الاشتقاقية الأولى المرتبطة بالعمل الفلاحى، تكشف الكلمة عن المعنى الأول الذى يقترب من "التأدب" أو اللياقة Civility، والذى يتطور لاحقا في القرن الثامن عشر، ليجعل الكلمة مرادفة - بشكل أو بآخر - للتحضر Civilization؛ بمعنى عملية تطور عامة تشمل الجوانب الفكرية والروحية والمادية. وفكرة التحضر ترادف، بشكل له دلالته، كلا من السلوك المهذب والأخلاقيات؛ فالتحضر يشمل عدم البصق على السجادة، بقدر ما يشمل عدم إيذاء أسرى الحرب. تنطوى الكلمة في ذاتها على ترابط ملتبس بين المسلك المهذب، والسلوك الأخلاقى، وهو ما نجده في إنجلترا في كلمة "gentleman". تنتمى كلمة "الثقافة" - بوصفها مرادفا لكلمة "تحضر" - إلى الروح العامة لعصر التنوير، بما تنطوى عليه من افتتان بتنمية الذات على نحو تقدمى وعلمانى. كانت الحضارة مفهوما فرنسيا في الأساس؛ ذلك أن الفرنسيين قديما - كما هو حالهم الآن - كان ينظر إليهم من منطلق كونهم محتكرين لفكرة "التحضر"، وكانت الحضارة في مفهومهم تشير إلى كل من عملية الصقل الاجتماعى التدريجى، والغاية اليوطوبية التى يفضى إليها هذا الصقل. لكن في حين اشتمل المفهوم الفرنسى "للحضارة" على الجوانب السياسية والاقتصادية والتقنية للحياة؛ انطوى المفهوم الألمانى للثقافة على إحالات يغلب عليها الطابع الدينى والفنى والفكرى. أضف إلى ذلك أن اللفظة قد تعنى أيضا الصقل الفكرى لجماعة أو لفرد وليس للمجتمع ككل. إن "الحضارة" - كمفهوم - غضت الطرف عن الاختلافات القومية، في حين وضعت "الثقافة" هذه الاختلافات في دائرة الضوء. لذا فإن التوتر بين "الثقافة" و"الحضارة" يعزى أكثر ما يعزى إلى المنافسة بين ألمانيا وفرنسا[٦].

مع حلول القرن التاسع عشر، طرأت على مفهوم الثقافة تغيرات ثلاثة؛ أولها أن المفهوم بدأ في الانزياح عن وضعيته كمرادف "للحضارة" حتى أصبح نقيضا لها، ويكتسب هذا الانزياح الدلالى نادر الحدوث أهمية بالغة من الوجهة التاريخية. إن "الحضارة" ـ مثلها مثل "الثقافة" ـ وصفية في جانب، ومعيارية في جانب آخر: فهى إما تعين بشكل محايد شكلا من أشكال الحياة (مثل "حضارة الإنكا")، وإما تحبذ ـ بشكل ضمنى ـ شكلاً من أشكال الحياة لما ينطوى عليه من إنسانية وتنوير وتهذيب. تنطوى صفة "متحضر" civilized ـ كما نستخدمها اليوم ـ على هذين الجانبين. إن كانت الحضارة تعنى الفنون، والحياة الحضرية، والسياسة المدنية، والتقنيات المعقدة، وما شابه ذلك، وإذا عددنا ذلك تقدما يضاف إلى ما كانت عليه الحال سابقا، فإن الحضارة تصبح ـ على هذا النحو ـ وصفية ومعيارية دونما فصل. فهى تشير إلى الحياة كما نعرفها، ولكنها في الوقت ذاته توحى بأن هذه الحياة أعلى مرتبة من الحياة البربرية. وإذا كانت الحضارة ليست مجرد مرحلة من مراحل التقدم، وإنما تنطوى هى في ذاتها على حالة تطور دائب؛ فإن الكلمة مرة أخرى توحد بين الحقيقة والقيمة. إن أى وضع قائم ينطوى على حكم قيمة؛ لأنه بالضرورة وبالمنطق تحسين لوضع سابق. ما هو كائن ليس فقط صحيحا، وإنما أفضل بكثير مما كان عليه الأمر سابقا.

تطل المشكلات برأسها عندما يبدأ هذان الجانبان ـ الوصفى والمعيارى ـ اللذان تنطوى عليهما "الحضارة" في الانفصال كل عن الآخر. ينتمى المصطلح ـ بعد هذا التغير الطارىء ـ إلى معجم الطبقة الوسطى الأوروبية في عصر ما قبل الصناعة، وهو يحيل هنا إلى السلوكيات المهذبة، واللياقة، والكياسة politesse في العلاقات المتبادلة. وهكذا يصبح المصطلح شخصيا واجتماعيا في الوقت ذاته: فالتهذيب cultivation إنما هو عملية تنمية للشخصية بشكل متناغم ومتواتر، بيد أنه لا يوجد من يستطيع أن يفعل ذلك بمفرده. واقع الحال أن هذا الإدراك الجديد لعدم قدرة الأفراد على إنجاز ذلك وحدهم، هو الذى يساعد على تحول الثقافة من الدلالة الفردية إلى الدلالة الاجتماعية. تستدعى الثقافة توفر شروط اجتماعية معينة، وبما أن هذه الشروط قد تشمل وجود الدولة، فإن الثقافة تنطوى أيضا على بعد سياسى. ترتبط الفلاحة ارتباطا وثيقا بالتجارة، من منطلق أن التجارة هى التى تخفف من حدة الفظاظة الريفية، وتخلق علاقات معقدة بين البشر، ومن ثم تهذب وتلطف من طباعهم الحادة. من ناحية أخرى فإن رجال الصناعة وأصحاب رأس المال إنما هم ورثة هذا الزمن السعيد (زمن الزراعة) وكانوا يجدون صعوبة في إقناع أنفسهم بأن الحضارة بوصفها حقيقة واقعة هى وجه العملة للحضارة بوصفها قيمة. فواقع الحال يقول إن الحضارة الصناعية ـ الرأسمالية في بواكيرها ـ قد تمخضت عن إصابة الصبية الذين ينظفون المداخن بسرطان الخصية، ولكن يصعب ـ من ناحية أخرى ـ النظر إلى هذه الحضارة بوصفها إنجازا ثقافيا يستوى وروايات ويفرلى Waverly، أو كاتدرائية رايمز Rheims.

إبان ذلك الوقت، وقبل حلول نهاية القرن التاسع عشر، اكتسبت لفظة "حضارة" بعدا إمبرياليا لامراء فيه، مما جعل بعض الليبراليين ينظر إليها نظرة شك. ومن ثم ظهرت الحاجة إلى كلمة أخرى تحيل إلى الكيفية التى يجب أن تكون عليها الحياة الاجتماعية لا الكيفية التى كانت عليها، وهو ما دفع الألمانيين ـ وفاء منهم بهذا الغرض ـ إلى اقتباس كلمة culture الفرنسية. وهكذا أصبحت كلمة Kultur أو ثقافة وقفا على التوجه النقدى الرومانسى القبماركسي pre-Marxist، الذى برز في بواكير المرحلة الرأسمالية الصناعية. بينما تحظى لفظة "حضارة" بالتداول الاجتماعى، من منطلق ما تشير إليه من كياسة وظرف، وسلوكيات اجتماعية مقبولة، فإن لفظة ثقافة تتمتع بمدى دلالى استثنائى بما تنطوى عليه من أبعاد روحية، ونقدية، ومبادىء فكرية رفيعة، تجعل من الصعوبة بمكان أن تحظى اللفظة بالقبول نفسه الذى تتمتع به لفظة حضارة.

فـإذا كانـت كلمـة حضـارة فرنسـية في صـيغتها، فـإن كلمـة ثقافـة ألمانيـة في نمطيتهـا Stereotypically.

كلما تكشفت الحضارة فعليا عن همجية وانحطاط، كما غلب على فكرة الثقافة التوجه النقدى. تقف فكرة النقد الثقافى Kulturkritik موقفا نقيضا من الحضارة ولا تتوحد معها. وإن كانت الثقافة في لحظة تاريخيةٍ ما بدت وثيقة الصلة بالتجارة، فإن الثقافة والتجارة الآن تخاصم إحداهما الأخرى على نحو متواتر. وقد عبر رايموند ويليامز عن ذلك بقوله: "إن الكلمة التى كانت تعبر عن عملية التدريب داخل إطار مجتمع يتمتع بدرجة كبيرة من الرسوخ والاستقرار، أصبحت في القرن التاسع عشر محورا لاستجابة عميقة الدلالة تجاه مجتمع يجتاز حالة مخاض متمثلة في تغيير جذرى مؤلم"(٧). يمكن القول إذن إن أحد أسباب ظهور فكرة "الثقافة" هو أن "الحضارة" بوصفها مصطلح قيمة a value term كانت آخذة في الغياب. ومن هنا يشهد مطلع القرن التاسع عشر تصاعد نزعة التشاؤم الحضارى Kulturpessimismus، التى ربما وجدت فيما سطره أوزفالدإشبنجلر في كتابه **أفول الغرب** Decline of the West وثيقتها الأساسية، وإن كان صدى هذه النزعة قد تردد في الكتابات الإنجليزية على نحو أكثر خفوتا فيما كتبه ف..ر..ليفيس Leavis وحمل عنوانا دالا هو **حضارة الجماهير وثقافة الأقلية** Mass Civilisation and Minority Culture. ومن نافل القول هنا إن أداة العطف تشير إلى تعارض بيّن.

ومع ذلك، فإن الثقافة لابد لها أن تحتفظ ببعدها الاجتماعى إن أرادت أن تتحول إلى تحليل نقدى فعال، ومن ثم لا يجوز أن تنكص إلى دلالتها الأولى المرتبطة بالتهذيب الفردى. إن المفارقة المشهورة التى يتحدث فيها كوليردج عن "التمييز الدائم والتعارض العرضى occasional" بين التهذيب والحضارة، في كتابه المعنون **دستور الكنيسة والدولة** On the Constitution of Church and State، إنما استشرفت كثيرا مما آلت إليه كلمة ثقافة على مدار العقود التالية. لقد أضحى مفهوم الثقافة، بعد أن تم استيلاده من قلب عصر التنوير، يناصب المفاهيم الأخرى السابقة عليه عداء أوديبيا. لقد أصبح مفهوم الحضارة مجردا ومعزولا، ومتشظيا، وآليا، ونفعيا، ومغلولا بإيمان ساذج بالتقدم المادى. أما الثقافة فقد اتسمت بالكلية holistic، والعضوية، والحسية، والاكتمال في ذاتها، والاحتواء. وهكذا ارتبط الصراع بين الثقافة والحضارة بنزاع آخر واسع المدى بين التراث والحداثة، بيد أن هذه الحرب كانت - إلى حد ما - حربا زائفة. إن نقيض الثقافة - كما زعم ماثيو آرنولد ومريدوه - هو الفوضى التى تمخضت عنها الحضارة ذاتها. إن المجتمع المغرق في المادية لن ينتج سوى أفراد هدامين وناقمين على ما يحيط بهم. ولكن الثقافة في تهذيبها لهؤلاء المردة، تجد نفسها ساعية إلى إنقاذ الحضارة التى كانت قد شعرت إزاءها بالازدراء. ومع أن الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين قد تم عبورها على هذا النحو المشبوه، لكن يمكن القول إن الحضارة اتسمت - إجمالا - بالطابع البورجوازى، في حين كانت الثقافة أرستقراطية patrician وشعبوية في آن. لقد عبرت في الأساس - مثلها في ذلك مثل لورد بايرون - عن صيغة راديكالية للأرستقراطية، تتعاطف من خلالها تعاطفا حميما مع العامة Volk، حسب اللفظ الألمانى الأصل، وتبدى نفورا وأنفة إزاء الطبقة المتوسطة التقليدية.

إن هذا التحول في اتجاه العامة، يمثل المسار الثانى في تطور مفهوم الثقافة كما رصده ويليامز. وهكذا نجد أن الثقافة ابتداء من المثاليين الألمان فصاعدا، قد دلت على طريقة متميزة للحياة، وهو ما يشكل جزءا من معناها الحديث. ويمثل هذا المعنى بالنسبة إلى هيردر Herder نقضا واعيا للنزعة الكونية Universalism المرتبطة بعصر التنوير.

إن الثقافة - كما يؤكد هيردر - لا تشير إلى مجرد سردية Narrative عامة أحادية المسار للإنسانية جمعاء؛ وإنما تدل على تنوع في صيغ الحياة المحددة، التى تتسم كل منها بقوانين

التطور الخاصة بها. وحقيقة الأمر أن التنوير - كما يشير روبرت يونج - لم يكن بأية حال من الأحوال - مخاصما لهذه الرؤية؛ إذ أمكن للتنوير أن ينفتح على ثقافات غير أوروبية، على نحو أدى إلى تحويل القيم التى أفرزها إلى قيم نسبية. كذلك فإن بعض مفكرى التنوير كانوا إرهاصا بتوجهات لاحقة نظرت إلى "البدائى" primitive نظرة مثالية، وتوسلت بتلك النظرة في تحليلها النقدى للغرب[٨]. يربط هردر بشكل صريح بين التنازع القائم بين دلالتى كلمة "ثقافة" من جهة والصراع بين أوروبا والآخرين المستعمرين (بفتح الميم) Colonial Others من جهة أخرى. إن هردر هنا يناهض المركزية الأوروبية في نظرتها إلى الثقافات بوصفها حضارة كونية، مؤيدا بذلك حجج "شعوب الأرض" كافة، التى لم تعش وتَمُتْ لمجرد نيل شرف كاذب، ذلك الشرف الذى يخيل إلى أحفاد تلك الشعوب أن سعادتهم كامنة في ثقافة أوروبية أعلى مكانة في ظاهرها[٩].

يكتب هيردر قائلا: "إن ما تعده أمة ما أمرا حتميا لاستكمال منظومة أفكارها، لا يجد طريقه إلى الولوج إلى المجال الفكرى لأمة أخرى، وهو ما تعده أمة ثالثة غير ذى جدوى"[١٠]. وهكذا ترتبط فكرة الثقافة، بوصفها طريقة مائزة للحياة، ارتباطا وثيقا بالتوجه الرومانسى المعادى للكولونيالية، والمناصر للمجتمعات الغرائبية exotic المقهورة. هذه الغرائبية exoticism ذاتها ستعاود الظهور في القرن العشرين من خلال ملامح النزعة البدائية، الملازمة للحداثية modernism، تلك النزعة التى رافقت تطور الأنثروبولوجيا الثقافية الحديثة. هذه النزعة البدائية ذاتها تظهر لاحقا على نحو غير متوقع، متخذة هذه المرة هيئة ما بعد الحداثة، ومضفية صبغة رومانسية على الثقافة الشعبية، التى تلعب الآن الدور التعبيرى والتلقائى، وشبه اليوطوبى، الذى كانت الثقافات "البدائية" قد لعبته في الماضى[١١].

في خطوة ترهص بنزعة ما بعد الحداثة postmodernism - التى تعد هى ذاتها تعبيرا عن المزاج الرومانسى في مرحلته المتأخرة - يقترح هيردر إضفاء التعددية Pluralize على مصطلح "ثقافة"، فيتحدث عن ثقافات أمم وعصور مختلفة، فضلا عن الثقافات الاجتماعية والاقتصادية المائزة داخل إطار الأمة الواحدة. إن تلك الدلالة عينها (دلالة التعدد) هى التى جذرت نفسها بشكل مبدئى إبان منتصف القرن التاسع عشر، ولكنها لم تدعم أركانها إلا بحلول مطلع القرن العشرين. ومع أن كلمتى "حضارة" و"ثقافة" تحتفظان بإمكانية تبادل موقعيهما (والأمر هنا لا يقتصر فقط على استخدام علماء الأنثروبولوجيا لهاتين اللفظتين)، فإن كلمة "ثقافة" تكاد تكون الآن نقيضه للمدنية Civility؛ وذلك أن اللفظة تحيل إلى القبلية tribal لا الكونية cosmopolitan، كما تحيل إلى واقع معيش على مستوى أعمق بكثير من العقل، ومن ثم إلى واقع رافض للنقد العقلانى. إنه لمن قبيل المفارقة الساخرة أن الثقافة أصبحت الآن وسيلة لتوصيف صيغ الحياة الخاصة "بالمتوحشين"، ولم تعد تحيل إلى المتحضرين[١٢]. وهكذا انقلبت الأوضاع على نحو غريب؛ لتجعل من المتوحشين مثقفين، وتنزع هذه الصفة عن المتحضرين. ولكن إن كان بإمكان "الثقافة" توصيف نظام اجتماعى "بدائى"، فبإمكانها أيضا إتاحة الفرصة التى نضفى من خلالها المثالية على ثقافتنا. فالثقافة "العضوية" organic - بالنسبة إلى الرومانسيين الراديكاليين - أمكنها إتاحة الفرصة لتقديم تحليل نقدى للمجتمع في واقعه الفعلي، كما أمكنها - بالنسبة إلى مفكر من طراز إدموند بيرك - أن تكون مجازا معبرا عن المجتمع في واقعه الفعلى، ومن ثم أمكنها حمايته من مثل هذا النقد. إن الوحدة التى لم يجدها بعضهم إلا في المجتمعات قبل الحديثة، يمكن الزعم أيضا بوجودها في بريطانيا الإمبريالية. وهكذا يمكن للدول الحديثة أن تسلب الدول قبل الحديثة لدوافع أيديولوجية فضلا عن الأسباب الاقتصادية. والثقافة بهذا المعنى كلمة غير صحيحة، ومنقسمة على ذاتها... إنها ترادف الحضارة الغربية في صيغتها الأساسية، وتناقضها في الوقت ذاته[١٣]. إن الثقافة - بوصفها تنويعا حرا على فكرة التفكير المحايد - بإمكانها تقويض

المصالح الاجتماعية الأنانية، ولكن من منطلق أنها تقوض هذه المصالح باسم الكيان الاجتماعى، فإنها تدعم أركان ذلك النظام الاجتماعى ذاته الذى تسعى إلى نقضه.

إن الثقافة بوصفها كيانا عضويا، مثلما هى بوصفها تمدينا، تراوح بين الحقيقة والقيمة على نحو حاسم؛ ففى إحدى دلالاتها لا تتجاوز مجرد الإحالة إلى صيغة تقليدية للحياة سواء أكانت حياة البرابرة berbers أم الحلاقين barbers. تفترض مفاهيم من قبيل الجماعة والتراث، والارتباط بالجذور rootedness، والتضامن، أن تحظى بقبولنا، على الأقل قبل ظهور نزعة ما بعد الحداثة، فقد توحى لنا هذه المفاهيم بأن صيغ الحياة التقليدية المرتبطة بها تنطوى على بعد إيجابى، أو بالأحرى يكمن هذا البعد الإيجابى فى تعددية هذه الصيغ. إن هذا التداخل بين الوصفى والمعيارى، الذى خلفه لنا كل من مفهوم "الحضارة" والثقافة فى دلالتها الكونية universalist هو الذى يطل علينا برأسه فى الوقت الحاضر، متمظهرا فى نزعة النسبية الثقافية cultural relativism. وتكمن المفارقة هنا فى أن هذه النسبية ما بعد الحداثية Postmodern لم تكن سوى نتاج لمثل هذه الالتباسات التى أفرزتها حقبة الحداثة modernity. لقد كان الرومانسيون ينظرون إلى طريقة الحياة المتجانسة الكاملة من منطلق أنها تنطوى على شىء ثمين فى ذاتها، حتى وإن ركزت "الحضارة" اهتمامها على تقويض تلك الطريقة للحياة. إلا أن هذا "الاكتمال المتجانس" wholeness هو من قبيل الأسطورة لاشك فى ذلك، فقد تعلمنا من علماء الأنثروبولوجيا أن "أكثر العادات، والأفكار، والأفعال افتقارا إلى التجانس يمكنها أن تتجاور"[١٤]، وذلك فى أكثر الثقافات بدائية. ومع ذلك، لم تعر العقول المتشنجة اهتماما لهذه الملاحظة. بينما تقوم الثقافة، بوصفها حضارة، على التمييز discriminating الواضح، فإن الثقافة، بوصفها طريقة للحياة، تتنافى مع ذلك. إن الشىء الحقيقى هو ذاك الذى ينبع بأصالة من الناس بعامة. ويمكن القول إن ذلك ينطبق على أناس مثل جماعات النافاجو[*] Navajo أكثر من انطباقه على شىء من قبيل جمعية الأمهات المدافعات عن الطهارة الأخلاقية فى ألاباما، ولكن هذا التمييز سرعان ما تلاشى بعد ذلك. إن التفرقة بين صيغة حياة رفيعة وأخرى متدنية، أخذتها الثقافة بوصفها حضارة عن الأنثروبولوجيا فى طورها الأول، من منطلق أن الأنثروبولوجيا فى بواكيرها كانت تنظر إلى بعض الثقافات وكأنها متفوقة على ثقافات أخرى. ولكن مع تطور الجدل حول هذه المسألة، أصبح المعنى الأنثروبولوجى للكلمة وصفيا أكثر منه تقويميا؛ ذلك أن مجرد وجود ثقافة معينة هو قيمة فى ذاته، ومن ثم لم يعد من المقبول رفع شأن ثقافة على أخرى، بالقدر نفسه الذى لا يجعلنا نسهم بالزعم بأن أجرومية اللغة القطالانية تتفوق على أجرومية اللغة العربية.

على النقيض من ذلك، نجد أن ما بعد الحداثيين يحتفون بصيغ الحياة الكاملة المتجانسة عندما ترتبط بالجماعات المارقة، أو بجماعات الأقلية، فى حين ينبذون هذه الصيغ إذا ارتبطت بالجماعات التى تشكل أغلبية. وهكذا نجد أن "بوليطيقا الهوية" ما بعد الحداثية تضم تيارا مثل السحاقية lesbianism، فى حين ترفض تيار النزعة القومية nationalism، وهو ما كان سيعد أمرا غير منطقى بالنسبة إلى الرومانسيين الراديكاليين الأوائل، الذين يقفون على طرف نقيض من راديكاليى ما بعد الحداثة الأواخر. لقد عايش معسكر الرومانسيين حقبة الثورات السياسية، وهو ما عصمه من الانخداع بفكرة عبثية، تفيد أن حركات الأغلبية، والحركات التى تتبنى على الإجماع الشعبى، قد ولى زمانهما. أما معسكر ما بعد الحداثيين، الذى بزغ نجمه فى فترة تاريخية تالية أقل حظا، فقد كفر بالحركات الجماهيرية الردايكالية، ولم يبق فى ذاكرته إلا عدد قليل من أهم هذه الحركات. ظهرت نزعة ما بعد الحداثة، بوصفها نظرية، فى أعقاب حركات التحرير

---

[*] بقايا قبائل الهنود الحمر المتمركزة فى ولايات: آريزونا ونيو مكسيكو ويوتا، بالولايات المتحدة الأمريكية. (المترجم)

العظيمة التى شهدها منتصف القرن العشرين، ومن ثم فهى حديثة عهد - إما بالمعنى الحرفى وإما بالمعنى المجازى - بما يمنعها من أن تستوعب هذه الثورات السياسية النوعية. وواقع الحال أن مصطلح "ما بعد الكولونيالية" ذاته يعنى الاهتمام بمجتمعات العالم الثالث، التى حقا خاضت صراعاتها ضد الاستعمار، ومن ثم لا يحتمل أن تكون مصدر حرج لأولئك المنظرين الغربيين، الذين يشغفون دائما بدراسة المهزوم، ولكنهم - من ناحية أخرى - يبدون شكوكهم إزاء مفاهيم من قبل الثورة السياسية. لكن لا يجد المرء صعوبة في التضامن مع شعوب "العالم الثالث".

قد تكون هناك صعوبة في الجمع بين فكرة إضفاء التعددية على مفهوم الثقافة، والدلالات الإيجابية التى ينطوى عليها المفهوم. فقد يتيسر للمرء أن يتحمس للثقافة بوصفها عملية تطوير للذات تحمل طابعا إنسانيا، أو يتحمس حتى للثقافة البوليفية - على سبيل المثال - من منطلق أن أى تكوين ثقافى معقد لابد له أن ينطوى على ملامح مقبولة. لكن في اللحظة التى يشرع فيها المرء - مأخوذا بروح التعددية المتسامحة - في تحليل فكرة فيجدها تشمل - على سبيل المثال - "ثقافة ملهى أفراد الشرطة"، أو "ثقافة المصابين بالسيكوباتية الجنسية"، أو "ثقافة المافيا"، عندئذ يصبح من غير الواضح إن كانت هذه الصيغ الثقافية تلزمنا بالمصادقة عليها لأنها مجرد صيغ ثقافية، أو لمجرد أنها جزء من تنوع خصب يضم مثل هذه الصيغ. لقد وجد - من وجهة النظر التاريخية - تنوع نوعى من الثقافات التى تقوم على التعذيب، بيد أن أوفياء النزعة التعددية أنفسهم يأنفون من الإقرار بأن هذه الثقافات تمثل لحظة ضمن فسيفساء الخبرة الإنسانية المتنوعة. إن أولئك الذين يعدون التعددية قيمة في ذاتها هم شكلانيون تماما، ويبدو أنه قد فاتهم مدى التنوع المذهل في الصيغ التخيلية، الذى يمكن أن تصادق عليه النزعة العنصرية مثلا. على أية حال، فإن نزعة التعددية Pluralism - مثلها في ذلك مثل كثير من الفكر ما بعد الحداثى - تتقاطع بشكل لافت مع هوية الذات؛ فبدلا من إذابة الهويات المائزة، تعمد التعددية إلى مضاعفة multiplies هذه الهويات؛ فالتعددية تفترض وجود الهوية، تماما كما تفترض عملية التهجين وجود النقاء. فإن شئنا الدقة، لا يمكن المرء أن يهجن ثقافة ما إلا إذا كانت هذه الثقافة نقية؛ لكن "الثقافات كلها" - كما يقول إدوارد سعيد - تتشابك إحداها مع الأخرى، وليست هناك ثقافة نقية قائمة بذاتها، فالثقافات كلها هجينة، ولا متجانسة، ومتنوعة التكوين على نحو بالغ، ولا واحدية unmonlithic(١٥)". فضلا عن ذلك، يجدر بنا ملاحظة أنه ليست هناك ثقافة إنسانية تفوق الرأسمالية في تفككها.

إذا كان أول متغير مهم تنطوى عليه كلمة "ثقافة" هو التحليل النقدى المناهض للرأسمالية، وإن كان المتغير الثانى هو تحديد المفهوم بإضفاء التعددية عليه بحيث يشير إلى طريقة كاملة للحياة؛ فإن المتغير الثالث يكمن في التخصيص التدريجى في دلالة الكلمة بحيث تقتصر على الفنون. وفى إطار هذا المتغير الثالث أيضا، يمكن تضييق دلالات الكلمة أو توسيعها؛ ذلك أن الثقافة بهذا المعنى تشمل النشاط الفكرى عموما (كما هى الحال في العلم، والفلسفة، والبحث العلمى، وما شابه)، أو قد تقتصر - بتضييق دلالاتها - على الاجتهادات التى تميل إلى الطابع التخيلى، مثل الموسيقى، والتصوير، والأدب. ومن ثم فإن المثقفين cultured people هم أولئك الذين يملكون الثقافة بهذا المعنى. إن هذه الدلالة تكشف هى الأخرى عن تطور تاريخى ذى طابع درامى. فهذه الدلالة توحى - ضمن ما توحى به - بأن العلم والفلسفة، وعلم السياسة، والاقتصاد لم يعد بالإمكان ضمها إلى المنجز الإبداعى أو التخيلى. ومما يزيد الصورة غشاوة أن هذه الدلالة توحى بأن قيم "التحضر" Civilized Values لا تجد لها مكانا الآن إلا في المخيلة، وليس هذا الإيحاء سوى قدح لاذع للواقع الاجتماعى. وإن كان الإبداع ملازما الآن للفن، فهل مرجع ذلك أنه (أى الإبداع) قد غاب عن كل ما عدا الفن؟ عندما لا تكون الثقافة دالة إلا على العلم والفنون؛ أى على

الأنشطة المحصورة في نسبة ضئيلة من الرجال والنساء، تزداد كثافة الفكرة، وتستنفد ـ في الوقت نفسه ـ دلالاتها.

إن حكاية تأثير ذلك في الفنون ذاتها تحكيها لنا الحداثة في سرديتها narrative، حيث تجد الفنون نفسها وقد حملت بدلالة اجتماعية خطيرة، تقصّر الفنون عن التعبير عنها لهشاشتها (أى الفنون) الشديدة؛ ففى اللحظة التى يدفع فيها بالفنون لتكون بديلا لله أو السعادة أو العدالة السياسية، تتقوض من داخلها. إن ما بعد الحداثة هى التى تسعى إلى إعفاء الفنون من هذا العبء المضنى والمؤرق، حاثة إياها على التغاضى عن الأحلام الواعدة كلها، بالعمق كله، ودافعة إياها إلى حرية عابثة. مع ذلك فقد حاولت الرومانسية ـ قبل ذلك الوقت بكثير ـ الجمع بين المتناقضين: أن تجد في الثقافة الجمالية بديلا عن السياسة، وأن تجد في تلك الثقافة عينها منظورا منهجيا لنظام سياسى جديد. لم يكن ذلك بالأمر العسير كما قد يبدو؛ ذلك أنه إذا رأينا أن هدف الفن الخالص هو أن يكون بلا هدف، فإن أكثر الفنانين افتتانا بجماليات الفن، هم أيضا ـ بمعنى من المعانى ـ أكثرهم ثورية؛ بسبب التزامهم بتصور يعد نقيضا صريحا للنفعية الرأسمالية، ألا وهو أن القيمة هى في تثمين الذات. وهكذا يمكن الفن الآن أن يقدم نموذج الحياة الجيدة، لا بتمثيل representing تلك الحياة؛ وإنما بأن يكون نفسه، وبما يوحى به لا بما يقوله. كما أصبح بإمكان الفن أن يفضح وجوده الخاص الذى ليس له من هدف سوى إمتاع الذات، وهو ما يعد في ذاته نقدا صامتا للقيمة التبادلية exchange-value، والعقلانية الأداتية، حين يصبح الارتقاء بالفن على هذا النحو في خدمة البشرية فإن ذلك يتمخض حتما عن نقض هذا الفن لذاته Self-undoing؛ ذلك أنه أسبغ على الفنان الرومانسى وضعا مفارقا transcendent status يتناقض مع دور الفنان أو الفنانة السياسى، وهو ما يؤدى إلى أن تصبح صورة الحياة الجيدة بالتدريج بديلا عن غيابها الفعلى، وهو ما يمثل ذلك الفخ الخطير الذى تقع فيه اليوطوبيات كلها.

كانت الثقافة ناقضة لذاتها. بمعنى آخر من المعانى، إن ما جعل الثقافة تنظر نظرة انتقادية إلى الرأسمالية الصناعية، هو تأكيد الثقافة على تكاملية القدرات الإنسانية واتساقها، والارتقاء بها. فمنذ شيللر حتى راسكين وهذه التكاملية تقف على طرف النقيض من الآثار غير المتوازنة التى خلفها تقسيم العمل، والتى تعوق وتحجم الطاقات الإنسانية. وتستلهم الماركسية أيضا بعض مصادرها من التراث الرومانسى الإنسانى humanist. ولكن إذا كانت الثقافة هى اللعب الحر للروح الإنسانية على نحو ممتع للذات، آخذة في الحسبان القدرات الإنسانية كافة، دونما إعلاء لقدرة على حساب أخرى؛ فإنها هنا تمثل فكرة مناهضة تماما للانحياز partisanship، ومن ثم فأن تكون ملتزما Committed باتجاهٍ ما، يعنى أن تصبح غير مصقول وغير مهذب. ونشير هنا إلى ماثيو آرنولد، الذى وإن آمن بالثقافة بوصفها ارتقاء اجتماعيا، فإنه في الوقت نفسه رفض الانحياز لأى موقف حول مسألة العبودية إبان الحرب الأهلية الأمريكية. الثقافة ـ إذن ـ بهذا المعنى هى الترياق المضاد للسياسة، وهى في سعيها إلى التوازن، تهذب من نظرة السياسة الضيقة والمتعصبة، وتحفظ الذهن من التأثر بأى ميل، أو تشيع، أو اختلال. وواقع الحال أن نفور ما بعد الحداثة من النزعة الإنسانية الليبرالية liberal humanism يتبدى بشكل واضح في نزوعها إلى التعددية، التى تضيق بالمواقف الفكرية الصارمة، وفى ظنها أن كل ما هو متعين determinate هو دوجماطيقى. قد تكون الثقافة ـ إذن ـ بمثابة نقد تحليلى للرأسمالية، ولكنها تعد ـ بالقدر نفسه ـ نقدًا تحليليًا للقناعات النقيضة للرأسمالية. وهكذا، حتى تتمكن الثقافة من تحقيق المثال الذى تطمح إليه، وهو مثال متعدد الأبعاد، عليها أن تنتهج سياسة أحادية البعد، إلا أن الوسيلة هنا ستصطدم اصطداما مروعا جدا. تستدعى الثقافة ـ إذن ـ من أولئك الذين يصخبون طلبا للعدالة أن يتجاوزوا مصالحهم الجزئية، مولين عنايتهم بالمصالح الكلية، وهو ما يعنى أن يعنوا بمصالح من

يتحكمون فيهم فضلا عن مصالحهم. ولسنا في حاجة إلى القول هنا إن هذه المصالح قد تكون متناقضة. وهكذا يتبين لنا أن ربط الثقافة بتحقيق العدالة لجماعات الأقلية ـ كما هى الحال في الوقت الحاضر ـ هو تطور جديد على نحو حاسم.

إن الثقافة، في رفضها للانحياز، تبدو مفهوما سياسيا محايدا، ولكنها في التزامها الشكلى بتعددية الرؤى ـ على هذا النحو ـ تصبح منحازة إلى أبعد حد. لا تبالى الثقافة بأن تتحقق القدرات الإنسانية، وهى بذلك تبدو غير منحازة على مستوى المحتوى. إن ما تؤكده الثقافة هو أن تتحقق هذه القدرات بشكل متناغم، فتوازن إحداها الأخرى، وهو ما يوحى بوجود سياسةٍ ما على مستوى الشكل؛ فمفهوم الثقافة ـ على هذا النحو ـ يحفزنا إلى الاعتقاد أن الوحدة unity لها الأولوية على الصراع، والاتساق له الأولوية على تعددية الأبعاد. كذلك يحثنا المفهوم ـ على نحو أكثر غرابة ـ على الاعتقاد أن ما حفزنا عليه لا يعد من قبيل الموقف السياسى ـ على نحو مشابه. لذلك فإن الثقافة يصعب اتهامها بالأداتية السياسية، من منطلق أنها تسعى إلى تحقيق الطاقات الإنسانية بشكل محايد تماما. لكن حقيقة الأمر أن تلك اللانفعية non-utility تضمر سياسةً ما، سواء أكانت السياسة المترفعة التى يتبناها أولئك الذين يملكون من الرفاهية والحرية ما يجعلهم ينبذون النفعية جانبا، أم السياسة اليوطوبية لأولئك الذين ينشدون للمجتمع أن يتجاوز القيمة التبادلية.

ليست الثقافة وحدها ـ في حقيقة الأمر ـ هى ما نضعها موضع التساؤل هنا؛ وإنما ينضم إليها أيضا مجموعة منتقاة من القيم الثقافية. معنى أن تكون متحضرا أو مثقفا هو أن تتمتع بمشاعر مرهفة، وعواطف متعقلة، وسلوكيات مقبولة، وعقل مفتوح، وأن تتصرف بعقلانية reasonably واتزان، وأن تصادف مصالح الآخرين اهتماما أصيلا منك، وأن تمارس ضبط النفس، وأن تكون على أهبة الاستعداد للتضحية بمصالحك الأنانية لحساب المصلحة العامة. ومع كل ما قد تنطوى عليه هذه الوصفات prescriptions من روعة، فهى غير بريئة سياسيا بالتأكيد. على النقيض من ذلك، فإن الفرد المثقف (أى الفرد المصقول المهذب) يكاد يشبه الفرد الليبرالى المحافظ، ويخيل إليّ أن مذيعى الأخبار بهيئة الإذاعة البريطانية قد فصلوا هذا النموذج السياسى للبشر جميعا. هذا الفرد المتحضر لا يوحى بالتأكيد بأنه ثورى سياسى، وإن كانت الثورة من مفردات الحضارة أيضا. إن كلمة "عقلانية" التى ذكرناها آنفا ـ تعنى ـ بشكل أو بآخر ـ "قابلية الاقتناع" أو "الرغبة في عمل تسوية"، كما لو كانت القناعات الحماسية كلها غير عقلانية على نحو مسلم به. إن الثقافة هنا تنحاز إلى العاطفة لا إلى الحماسة، وهو ما يعنى انحيازها إلى الطبقات الوسطى المدجنة لا إلى الجماهير الغاضبة المنفعلة. من الصعوبة بمكان فهم الأسباب التى تجعل المرء غير مطالب بالموازنة بين اتجاه فكرى معترض على العنصرية، والاتجاه النقيض له، هذا مع أخذنا في الحسبان أهمية التوازن الفكرى. أن تكون مناهضا للعنصرية بشكل صريح، قد يبدو أمرا منافيا للتعددية non-pluralist. وإذا افترضنا أن التوازن دائما فضيلة، فإن النفور غير المبالغ فيه من دعارة الأطفال قد يكون أكثر ملاءمة من مناهضة تلك الممارسة بشكل حماسى انفعالى. وإذا افترضنا أن الفعل action يدل على مجموعة محددة نسبيا من الخيارات، فإن الثقافة في صورتها تلك تميل حتما إلى أن تكون مولعة بالتأمل، أكثر من انخراطها في الفعل engagé.

الأمر نفسه يبدو صحيحا بالنسبة إلى تصور فريدريش شيللر عن ماهية "الجمالى" aesthetic، الذى يقدمه لنا كـ"حالة سلبية" من الغياب الكامل للتعين determination[١٦]. إن الشرط الجمالى aesthetic condition يعنى أن "الإنسان لا يساوى شيئا إذا حصرنا تصورنا عنه في أى شىء غير تكاملية طاقاته"[١٧]. الإنسان هنا يظل عالقا في حالة من الإمكان المتواتر، ونفى كل تعين على نحو يقارب النيرفانا nirvanic. الثقافة هنا ـ مثلها مثل الجمالى ـ لا تنحاز إلى أية مصلحة اجتماعية معينة، وهى لهذا السبب عينة تشكل إمكانية تفعيل عامة. إنها لا تناهض الفعل بقدر

ما تعتبر المصدر الإبداعى الذى ينهل منه كل فعل. إذا كانت الثقافة "لا تميز قدرة من قدرات الإنسان على حساب قدراته الأخرى... فهى تفعل ذلك لأنها تولى عنايتها لهذه القدرات كافة مجتمعة دونما تمييز بينها، وهى لا تولى عنايتها لقدرة إنسانية على حساب قدرة أخرى لسبب بسيط، وهو أنها تشكل الأساس لإمكانات الناس جميعا"(١٨). إن الثقافة في عجزها عن التعبير عن أمر واحد من دون لغو، تمتنع عن التعبير، إنها تملك من الفصاحة ما يجعلها عاجزة عن الكلام. إن الثقافة في تقليبها لكل إمكانية إنسانية على وجوهها كافة تتركنا نواجه مخاطرة العجز عن الحركة، والتقيد، وهذا هو الأثر المعطل Paralytic effect الذى تتمخض عنه المفارقة الرومانسية الساخرة. وهكذا عندما نقدم على الفعل، ينتهى بنا هذا اللعب الحر free play إلى التحدد الضيق، ولكننا على الأقل نفعل ذلك ونحن على وعى بالاحتمالات الأخرى، متيحين الفرصة لهذه الطاقة الإبداعية اللامحدودة التى تنطوى عليها الثقافة لأن تؤثر في كل ما نفعله.

وهكذا تبدو الثقافة - بالنسبة إلى شيللر - مصدرا للفعل ونافية له في آن. وهناك توتر قائم بين ما يجعل ممارستنا إبداعية وفكرة الممارسة نفسها بوصفها مسألة دنيوية مبتذلة earth-bound. على نحو مشابه، ينظر ماثيو آرنولد إلى الثقافة بوصفها مثالا للكمال المطلق، بوصفها العملية التاريخية الناقصة imperfect التى تجتهد لبلوغ هذا المثال في الوقت نفسه. تكشف لنا كلتا الحالتين عن فجوة ما بين الثقافة، وما تتجسد فيه ماديا، ذلك أن الجمالى، بأوجهه المتعددة، يوحى لنا بأفعال تتناقض في تعينها وتحددها determinateness معه.

إن كانت كلمة "ثقافة" نصا تاريخيا وفلسفيا، فهى أيضا مجال للصراع السياسى. وكما يقول ريموند ويليامز، فإن الدلالات المركبة التى ينطوى عليها المصطلح، تحيل إلى قضية معقدة متعلقة بالعلاقات بين التنمية البشرية في عمومها، وطريقة حياة معينة، وبين العلاقات وطريقة الحياة من جهة وكل من أعمال وممارسات الفن والقريحة الإنسانية من جهة أخرى"(١٩). تلك - في حقيقة الأمر - هى السردية narrative التى يرصدها ويليامز، ويتتبعها في كتابه **الثقافة والمجتمع** Culture and Society، والذى يسجل فيه الصور الإنجليزية الصرف التى تتخذها **فلسفة الحضارة Kulturphilosophie** في صيغتها الأوروبية. يمكن المرء النظر إلى هذا التوجه الفكرى من منطلق أنه محاولة جاهدة تهدف إلى وصل المعانى المتباينة للثقافة بعضها ببعض بعد أن أخذت في الانفصال تدريجيا. وهكذا نجد أن الثقافة (بالمعنى الذى نجده في الفنون) تصبح إحدى سمات الحياة الكريمة (أى الثقافة بوصفها تمدينا)، تلك التى يهدف التغيير السياسى إلى تحقيقها من خلال الثقافة (بمعنى الحياة الاجتماعية) ككل. وهكذا يتم الوصل مرة أخرى بين الجمالى والأنثروبولوجى. منذ كوليريدج حتى ف.ر.ليفيس، ظل المعنى الأشمل للثقافة، المرتبط بالمسئولية الاجتماعية هو المعنى الأكثر فعالية، وإن كان من الصعب تحديده إلا من خلال دلالة أخرى أكثر تخصيصا للمصطلح ذاته (أى بوصفها كما نراها في الفنون)، وهذه الدلالة الأخيرة تتهدد دائما الدلالة الأشمل بأن تحل محلها. يدرك كل من آرنولد وراسكين - في جدل غير مكتمل بين هاتين الدلالتين للثقافة - أن الفنون والعيش الكريم يتهددهما خطر كبير، وذلك في غياب التغير الاجتماعى، كذلك يعتقدان أن الفنون تعد ضمن الوسائل القليلة التى تؤدى إلى مثل هذا التغير. ولم تفتح هذه الدائرة الدلالية المفرغة إلا على يد ويليام موريس في إنجلترا؛ عندما نجح في تحويل فلسفة الثقافة إلى قوة سياسية فعلية، متمثلة في حركة الطبقة العاملة.

يبدو أن ويليامز فى كتابه **"الكلمات المفاتيح Keywords"** لم يكن واعيا بدرجة كافية بالمنطق الداخلى للتغيرات التى كان يعنى برصدها. ما الرابط الذى يجمع بين الثقافة بوصفها نقدا يوطوبيا، والثقافة بوصفها طريقة حياة، والثقافة باعتبارها خلقا فنيا؟ تأتى إجابة هذا السؤال سلبية لا شك فى ذلك: إن المعانى الثلاثة تمثل - بأشكال مختلفة - استجابات إزاء إخفاق الثقافة

بوصفها حضارة فعلية، وبوصفها السردية الكبرى grand narrative لتنمية الذات الإنسانية. إن كانت هذه القصة من الصعوبة بحيث يمكن تصديقها فى اللحظة التى تتبلور فيها الرأسمالية الصناعية، وإن كانت هذه الإجابة تمثل حكاية طويلة ورثناها عن ماض أكثر تفاؤلا، تواجه فكرة الثقافة ـ والحال كذلك ـ بعض البدائل البغيضة. يمكن الثقافة فى بدء الأمر أن تستعيد تأثيرها الكوكبى، ودلالتها الاجتماعية، ولكنها فى مقابل ذلك ستنأى بنفسها عن الحاضر المفزع لتتحول إلى صورة لمستقبل مرغوب، وإن كانت صورة يتهددها الخطر. صورة أخرى شبيهة .بذلك نجدها ـ على نحو غير متوقع أبدا ـ في الماضى السحيق، وهى صورة تشارك صورة المستقبل الحر فى حقيقة لا يمكن إغفالها، وهى أن كلا من الصورتين غير حاضرة. تلك هى الثقافة، بوصفها نقدا يوطوبيا، إبداعية على نحو مدهش، ومتهافتة سياسيا في الآن نفسه، مما يجعلها دائما معرضة لخطر التلاشى داخل المسافة الحساسة التى تفصلها عن السياسة الواقعية Realpolitik، وهى تلك المسافة التى تخلقها هى وتؤدى إلى انهيارها.

بديل ذلك التلاشى هو إمكان بقاء الثقافة من خلال اطراح هذه التجريدات كلها، والتحول إلى كيان مادى متجسد فى ثقافة بافاريا، أو ميكروسوفت، أو أفراد قبائل البوشمان(*)، ولكن ذلك قد يؤدى إلى مخاطرة إضفاء الخصوصية على الثقافة (وهو ما يمثل حاجة ماسة إلى المفهوم) بالنسبة إلى فقدانها المعيارية normativity. إن هذا المعنى للثقافة ـ كما يرى الرومانسيون ـ يبقى هو أيضا على الدلالة المعيارية، ذلك أن هذه الصيغ الجمعية Gemeinschaft، التى يحيل إليها المفهوم هنا، يمكن أن تكون أساسًا لتحليل نقدى موسع للمجتمع Gesellschaft الرأسمالى الصناعى. على النقيض من ذلك، نجد أن فكر ما بعد الحداثة ينفر أشد النفور من الحنين إلى هذا التوجه العاطفى، متناسيا أن الحنين أيضا يمكن ـ كما رأى فالتر بنيامين ـ أن يكتسب دلالة ثورية. ترى نظرية ما بعد الحداثة أن القيمة تكمن ـ أكثر ما تكمن ـ فى الحقيقة الشكلية المتعلقة بتعدد هذه الثقافات بالنسبة إلى محتواها الداخلى. وحقيقة الأمر أنه بغض النظر عن محتوى هذه الثقافات فإنه ليس هناك ما يمكن اختياره فيما بينها، ذلك أن معايير اختيار كهذا يجب أن تكون مشروطة ثقافيا culture-bound. وهكذا يجنى مفهوم الثقافة من خلال دلالة الخصوصية التى يكتسبها ما يفقده من خلال طاقته النقدية، وهو ما يجعله يشبه الكرسى الهزاز الذى يصنعه الفنان التركيبى Constructivist، والذى يحظى بقبول اجتماعى أكثر من العمل الفنى الذى ينتمى إلى النزعة الحداثية الرفيعة، وإن كان هذا القبول الاجتماعى غالبا ما يكون على حساب أثره النقدى.

تتمثل الصياغة الثالثة للثقافة في صورة الحضارة ـ كما رأينا ـ في تقليص المفهوم كله في حفنة من الأعمال الفنية. الثقافة هنا تعنى منظومة من الأعمال الفنية والفكرية ذات القيمة المتفق عليها، هذا بالإضافة إلى المؤسسات التى تنتج، وتشيع، وتهيكل هذه الأعمال. إن هذه الدلالة الحديثة نسبيا للكلمة، تجعل الثقافة عرضا مرضيا، وعلاجا في الوقت نفسه. إن كانت الثقافة واحة للقيمة، فإنها تطرح إذن علاجا بشكل أو بآخر. ولكن إن أصبح التعلم والفنون هما المستودع الوحيد الباقى للإبداع، فهذا يعنى أننا نواجه ـ بالتأكيد ـ إشكالا مستعصيا.

ما الظروف الاجتماعية التى تجعل الإبداع مقصورا على الموسيقى، والشعر، في حين تجعل العلم والتكنولوجيا، والسياسة، والعمل، والحياة العائلية أمورا تجافى الإبداع بشكل مخيف؟ يمكن للمرء أن يطرح على هذا التصور للثقافة التساؤل المشهور نفسه الذى أثاره ماركس على الدين: أى اغتراب فادح ذلك الذى يحاول هذا الكيان المفارق transcendence أن يعوضه على هذا النحو الهزيل؟

(*) قبائل إفريقية سوداء فى جنوب غرب إفريقيا. (المراجع).

يعد هذا التصور للثقافة، والمرتبط بفكرة الأقلية، نوعا من الحل مع ما يمثله من عرض على أزمة تاريخية. إن هذا التصور للثقافة ـ مثله في ذلك مثل فكرة الثقافة بوصفها طريقة حياة ـ يمنح قوامًا لثقافة التنوير المجردة بوصفها حضارة. في أكثر تيارات النقد الأدبى الإنجليزى خصوبة، بداية من ووردزرث حتى أورويل، نجد أن الفنون ـ فضلا عن الفنون اللغوية العادية ـ هى التى تعطينا تصورا محددا لملامح الحياة الاجتماعية في كليتها. ولكن إن كانت الثقافة بهذا المعنى تنطوى على المعنى المادى المباشر للثقافة بوصفها طريقة حياة، فهى ترث أيضا عن الثقافة، بوصفها حضارة، الدلالة المعيارية. قد تعكس الفنون الحياة الكريمة، ولكنها تعد أيضا مقياسا لها. إن كانت الفنون تجسد، فهى تقيم. والفنون ـ بهذا المعنى ـ تصل الفعلى بالمرغوب، في صيغة تحمل الطابع السياسى الراديكالى.

وهكذا يصعب الفصل بين الدلالات الثلاث المتميزة التى تنطوى عليها الثقافة. ولو قدر للثقافة ـ بوصفها تحليلا نقديا ـ أن تتجاوز مجرد التخييل الكسول، لأصبح عليها أن تحيل إلى تلك الممارسات في الحاضر، التى تستشرف بعضا من الحميمية والتحقق اللذين تصبو إليهما. وهى تجد ذلك جزئيا في الإنتاج الفنى، وجزئيا في تلك الثقافات الهامشية التى لم يستوعبها المنطق النفعى كلية. وعندما نربط الثقافة ونوثقها في دلالاتها الأخرى؛ فإن الثقافة بوصفها تحليلا نقديا تحاول أن تجتنب صيغة التمنى الصرف الملازمة لليوطوبيا "الرديئة" bad utopia، والتى تقوم ببساطة على نوع من الحنين المؤسى، والترجى والذى لا يقوم على أساس في الواقع الفعلى. المرادف السياسى لذلك نجده فىصيغة طفولية مهترئة، تعرف باليسارية المفرطة ultraleftism، التى تنفى الحاضر باسم مستقبل بديل غير قابل للتصور. على النقيض من ذلك، فاليوطوبيا "الجيدة" good utopia تشيد جسرا بين الحاضر والمستقبل، قوامه تلك القوى الفاعلة في الحاضر والقادرة على تغييره. إن مستقبلا نصبو إليه يجب أن يكون أيضا مستقبلا ممكنا. وهكذا يمكن فكرة الثقافة، التى يغلب عليها الطابع اليوطوبى، أن تصبح شكلا من أشكال التحليل النقدى المحايث immanent (*)، الذى يحكم على ما في الحاضر من نقص في ضوء المعايير التى يتم استيلادها من الحاضر ذاته، وذلك يتم بالوصل بين الفكرة اليوطوبية للثقافة والدلالات الأخرى لها. وبهذا المعنى أيضا تصل الثقافة الحقيقية بالقيمة بوصفها ـ في الآن نفسه ـ رصدا لواقع موجود، واستشرافا لمستقبل مرغوب. وإن حدث وانطوى ذلك الواقع الفعلى على ما يناقضه؛ لوجب على مصطلح "ثقافة" أن يتصدى في الاتجاهين. إن التفكيك، بما يكشف عنه من موقف يفرض عليه خرق منطقه الخاص في أثناء سعيه الحثيث إلى الاتساق معه، ليس سوى تسمية حديثة لمفهوم تقليدى هو النقد المحايث. يرى الرومانسيون الراديكاليون أن الفن أو الخيال، أو الثقافة الشعبية أو المجتمعات "البدائية"، هى جميعا علامات على طاقة إبداعية يجب إشاعتها في المجتمع السياسى ككل. أما بالنسبة إلى الماركسية التى ظهرت في أعقاب الرومانسية، فقد رأت أن هناك طاقة إبداعية أخرى أقل بروزا من تلك التى عني بها الرومانسيون، ويقصد بها الطبقة العاملة؛ هذه الطاقة الإبداعية بإمكانها تغيير النظام الاجتماعى الذى تعد هى ذاتها نتاجا له.

إن الثقافة، بهذا المعنى، تنشأ عندما تبدو الحضارة مناقضة لذاتها؛ فالمجتمع المتحضر في حركته إلى الأمام، يبلغ لحظة يفرض فيها على واضعى النظريات فيه نمطا جديدا كل الجدة من النظر الفلسفى reflection، وهو ما يعرف بالفكر الجدلى dialectical thought. وهذا النوع من التفكير إنما يظهر استجابة لمأزق معين؛ فهو يظهر بعد أن يصبح من غير الممكن تجاهل حقيقة أن الحضارة في اللحظة التى تنخرط فيها في تفعيل بعض القدرات الإنسانية، تعطل على نحو مدمر

(*) التحليل المحايث هو النظر فى الموضوع object في حيثيته، أى من خلال قوانينه الداخلية التى تحكمه، ونقيضه التحليل المفارق transcendent. (المترجم).

طاقات أخرى. هذه العلاقة الداخلية بين هاتين العمليتين هى التى تتمخض عنها تلك العادة الفكرية الجديدة. ويمكننا أن نعقل rationalize هذا التناقض بأن نحصر كلمة "حضارة" في كونها مصطلح قيمة، وأن نقابل contrast بينها وبين المجتمع في اللحظة الحاضرة. ولعل هذا ما كان يقصده غاندى عندما سئل عن تصوره عن الحضارة البريطانية فأجاب: "أظنها فكرة جيدة جدا". ولكن يمكن للمرء أيضا أن يحدس هذه القدرات المعطلة والمكبوتة (أى "الثقافة")، والقدرات القمعية repressive "الحضارة". تكمن جدوى هذه الخطوة في أن الثقافة بإمكانها أن تضطلع بالتحليل النقدى للحاضر، في اللحظة التى ترسخ أقدامها بشدة فيه. ليست الثقافة هنا مجرد آخر بالنسبة إلى المجتمع، كما أنها لا تتماثل معه (كما هى الحال مع "الحضارة")؛ ولكنها تتحرك مع حركة التقدم التاريخى وضدها. ليست الثقافة مجرد إيهام غامض بالتحقق؛ ولكنها منظومة من الإمكانات التى تمخض عنها التاريخ، والتى تفعل فعلها النقضى داخله.

المعضلة هنا هى إدراك الكيفية التى نطلق بها هذه القدرات، ولم تكن الاشتراكية سوى إجابة ماركس عن سؤال الكيفية. رأى ماركس أن المستقبل الاشتراكى لا يمكن أن يعاين أصالة من أى نوع، ما لم يتلقَّ منطلقه من الحاضر الرأسمالى. وقد يبدو هذا الترابط الوثيق بين الجوانب السلبية والإيجابية للتاريخ أمرا عسير الفهم، ولكنه يشكل - في الوقت نفسه - فكرة موحية؛ ذلك أن القهر والاستغلال وما شابههما لا يمكن أن تمارس فعالياتها إلا في وجود أناس مستقلين، وعاقلين، ولديهم من الوسائل ما يدفعهم إلى وضعية المستغلين (بفتح الغين) أو المستغلين (بكسر الغين)؛ ومن ثم ليس هناك ضرورة لقمع قدرات إبداعية غير موجودة أصلا. لكن ليس فيما ذكرناه ما يدعو إلى البهجة؛ ذلك أنه من غريب القول أن ندعو إلى الإيمان بأناس لديهم من القدرة ما يجعلهم موضوعا للاستغلال. ومع ذلك، فمن صحيح القول إن الممارسات الثقافية النافعة - كالتربية مثلا - إنما تشكل جزءا ضمن وجود ممارسة أخرى كالظلم. إن ذلك الشخص الذى حظى بالرعاية طفلا، هو فقط من يحتمل تحوله إلى شخص ظالم؛ لأنه بغير ذلك لن يكون موجودا ليمارس إيذاءه. إن الثقافات كلها تنطوى حتما على ممارسات من قبيل تنشئة الأطفال، والتعليم، والرفاهية، والتواصل، والتعاضد mutual support، وهى ممارسات تعجز تلك الثقافات من دونها عن إعادة إنتاج نفسها، ومن ثم تعجز - فيما تعجز عنه - عن القيام بأية ممارسات استغلالية. ومما لاشك فيه أن تنشئة الأطفال يمكن أن تنطوى على سادية، كما يمكن التواصل أن يكون مشوشا، والتعليم أن يكون أوتوقراطيا على نحو بالغ الوحشية. ومن ناحية أخرى، ليست هناك ثقافة سلبية بشكل تام، ذلك أن هذه الثقافة حتى تبلغ مراميها المرذولة يلزمها أن تتوسل بطاقات تنطوى في ذاتها دائما على منافع مقبولة؛ فالتعذيب يستوجب نوعا من تقدير الأمور، والمبادرة، والذكاء، وهى طاقات يمكن أن تستخدم أيضا للقضاء على التعذيب ذاته. إذن، فالثقافات جميعا بهذا المعنى تناقض نفسها. وذلك على ما فيه من تشاؤم يؤسس لتفاؤل مرجعه أن الثقافات - بهذا المعنى السابق - تتمخض عن قوى قد تتمكن من تغيير هذه الثقافات نفسها. إن هذه القوى لا تصدر عن فضاء خارجى ميتافيزيقى.

هناك طرائق أخرى تتفاعل من خلالها هذه الدلالات الثلاث للثقافة إحداها مع الأخرى. إن فكرة الثقافة، بوصفها طريقة عضوية للحياة، تنتسب إلى الثقافة "الرفيعة"، تماما كما ينتسب بيرليوز إليها. إن هذا المفهوم للثقافة هو من نتاج المثقف الرفيع، ويمكن عده بمثابة النموذج الأصلى، الذى قد يعيد بث الحياة في المجتمعات المتفسخة التى يعيش فيها المثقفون. أما عندما يستمع المرء إلى حديث يبدى إعجابا بثقافة البرابرة، فعلى المرء أن يدرك - من فوره - أنه في حضرة الحاذقين المرهفين sophisticates، وقد كان واحد من هؤلاء - أقصد سيجموند فرويد - هو من أخذ على عاتقه الكشف عن الرغبات المحرمة التى تكمن في أحلامنا عن الكمال الحسى،

والكشف عن توقنا إلى جسد يمنحنا سره بطزاجة، وإن كان يظل مراوغا إلى الأبد. تنطوى الثقافة على هذه الثنائية - بشكل أو بآخر - بوصفها واقعا ملموسا، ورؤية غائمة للكمال. يلجأ الفن الحداثى إلى هذه المفاهيم البدائية حتى يجتنب الوقوع في شرك حداثة جدباء، متوسلا في ذلك بالأساطير التى تمثل نقطة الالتقاء بين الفن الحداثى، والمفاهيم البدائية. وهكذا يتشكل تحالف غريب بين البسيط البدائى، والمعقد الحداثى.

غير أن هذين المفهومين للثقافة يرتبطان أحدهما بالآخر بطرائق أخرى، فالثقافة - ممثلة في الفنون - قد تكون بشيرا بوجود اجتماعى جديد، وإن كانت القضية تتخذ طابعا دائريا ملحوظا، من منطلق أن غياب هذا التغير الاجتماعى يمثل تهديدا للفنون ذاتها. فضلا عن ذلك، فإن المخيلة الفنية لا تتألق إلا في إطار نظام اجتماعى عضوى، ومن ثم لا يمكن أن تمد جذورها في تربة الحداثة modernity الضحلة. يعتمد التهذيب الفردى الآن - وبشكل مطرد - الثقافة بمعناها الاجتماعى؛ وهذا ما جعل هنري جيمس، و ت إس إليوت يهجران مجتمعا "غير عضوى" Inorganic هو الولايات المتحدة، متجهين إلى مجتمع آخر أكثر تماسكا وثراء وخصوبة، هو أوربا. إذا كانت الولايات المتحدة تمثل الحضارة - وهى مفهوم علمانى خالص - فإن أوروبا تمثل الثقافة، وهى مفهوم شبه دينى quasi-religious. يفقد الفن مكانته على نحو مهدد في مجتمع لا يبدى حماسته للفن إلا داخل صالة المزادات، مجتمع يقوم على منطق مجرد ينزع عن العالم حسيته. كذلك يفسد الفن على أيدى نظام اجتماعى لا يرى في الحقيقة نفعا، ولا يجد القيمة إلا فيما يمكن بيعه. وهكذا، فإنه لكى تقاوم الفنون عوامل الفناء، قد يجد المرء نفسه أمام أحد خيارين: إما أن يكون رجعيا، وإما أن يكون ثوريا في مذهبه السياسى؛ إما أن يعود بالزمن إلى الوراء على طريقة راسكين حيث النظام الجمعى الاحتكارى قوطى Gothic الطابع، وإما يدفع عقارب الساعة إلى الأمام على طريقة ويليام موريس، حيث الاشتراكية التى تجاوزت صيغة السلعة.

من ناحية أخرى، لا نجد صعوبة في رؤية التعارض القائم بين هذين المعنيين للثقافة. أليس التثقيف المفرط overbredness هو العدو للفعل؟ ألا تتنافى الفنون - بما تنطوى عليه من حساسية معزولة تميل إلى الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والمتعددة - مع الالتزامات التى تتخذ طابعا عاما؟ كذلك من غير المعقول أن نوكل منصب رئيس هيئة الصرف الصحى إلى شاعر. أليس التركيز الشديد الذى تتطلبه منا الفنون الجميلة - بما فيها من رتابة - أمرا شديد الوطأة على نفوسنا حتى لو كانت الأعمال الفنية التى نمنحها انتباهنا تتسم بقدر من الوعى الاجتماعى؟ أما فيما يتعلق بمعنى الثقافة في طابعه الجمعى gemeinschaftlich، فمن السهولة بمكان أن ندرك أن هذا المعنى ينطوى على نقل القيم المرتبطة بالثقافة بوصفها فنا إلى المجتمع. إن الثقافة باعتبارها طريقة حياة ليست سوى صورة جمالية للمجتمع الذى تجد فيه الوحدة، والمباشرة الحسية، والتحرر من الصراع المرتبط بالعمل الجمالى. إن كلمة "ثقافة" - التى يفترض فيها أن تحيل إلى مجتمع ما - هى في حقيقة الأمر طريقة معيارية لتخيل هذا المجتمع. كما يمكن هذه الكلمة أيضا أن تعبر عن طريقة لتخيل الأوضاع الاجتماعية للمرء، قياسا إلى الأوضاع الاجتماعية لأناس آخرين، سواء أكانوا في الماضى، أم في الأدغال، أم في المستقبل السياسى.

ومع أن نزعة ما بعد الحداثة جعلت من الثقافة كلمة شائعة، فإن مصادر الثقافة التى تتمتع بدرجة كبيرة من الأهمية، تظل سابقة على الحداثة pre-modern. وتتبدى أهمية الثقافة - بوصفها فكرة - في أربع لحظات تعبر عن أزمة تاريخية: عندما تصبح الثقافة البديل الوحيد والواضح لمجتمع منحط، أو عندما يبدو أن الثقافة بمعنى الفنون والعيش الكريم، لن تغدو ممكنة من دون تغيير اجتماعى شامل، أو عندما تحدد الثقافة الشروط التى يمكن في إطارها لجماعة أو

لشعبٍ ما أن يسعى إلى تحرره السياسى، أو عندما تضطر قوة إمبريالية إلى التكيف مع طريقة حياة أولئك الذين تخضعهم لها. تكاد اللحظتان الأخيرتان - من بين اللحظات الأربع - تكونان هما اللتين وضعتا فكرة الثقافة بشكل حاسم على جدول أعمال القرن العشرين؛ فنحن ندين بتصورنا الحديث عن الثقافة بشكل كبير إلى النزعات القومية، والاستعمارية، هذا فضلا عن تنامى الأنثروبولوجيا التى تخدم القوة الإمبريالية. كذلك أدى ظهور الثقافة "الجماهيرية mass culture في الغرب - في اللحظة التاريخية نفسها تقريبا - إلى جعل مفهوم الثقافة أكثر إلحاحا. وهكذا ظهرت على أيدى القوميين الرومانسيين من أمثال هيردر، وفيشته - أول مرة - فكرة وجود ثقافة عرقية متميزة، تتمتع بحقوق سياسية بناءً على هذه الفرادة العرقية"[20]. والثقافة هنا تعد حيوية بالنسبة إلى النزعة القومية، ولكن على نحو لا تحيل من خلاله إلى أفكار من قبيل الصراع الطبقى، أو الحقوق المدنية، أو القضاء على المجاعة. إن القومية - في أحد أوجهها - تكيف الروابط البدائية بحيث تتناسب مع التعقيدات الحديثة. وبعدما أفسحت الأمة قبل الحديثة المجال للدولة القومية الحديثة NATION STATE، أصبحت بنية العلاقات التقليدية غير قادرة على الحفاظ على تماسك المجتمع، ومن ثم كان على الثقافة - بمعنى اللغة المشتركة، والميراث، والنظام التعليمى، والقيم المشتركة، وما شابه - أن تظهر في المشهد بوصفها مبدأ للوحدة الاجتماعية"[21]. يمكن القول إذن إن الثقافة تبرز في جانبها الفكرى عندما تصبح قوة يحسب حسابها من الوجهة السياسية.

لم يبرز المعنى الأنثروبولوجى للثقافة بوصفها طريقة متميزة للحياة، إلا مع ظهور النزعة الاستعمارية في القرن التاسع عشر، وطريقة الحياة المذكورة هنا هى عادة تلك الخاصة "بغير المتحضرين" uncivilized. وكما رأينا سابقا، فإن الثقافة بوصفها تمدينا، هى نقيض البربرية. أما الثقافة بوصفها طريقة حياة، فيمكن أن تكون مرادفا لها. كان هيردر - كما يرى جيفرى هارتمان - هو أول من استخدم كلمة ثقافة، "بالمعنى الحديث كما نجده في عبارة **ثقافة الهوية identity culture**، أى طريقة الحياة ذات الطابع الاجتماعى والشعبى والتقليدى، والتى تتسم بصفة متميزة تنطبع على كل شىء، وتجعل الفرد يشعر بالرسوخ أو الانسجام مع بيئته"[22]. إن الثقافة - بإيجاز - هى أناس آخرون[23]. وكما يرى فريدريك جيمسون، فإن الثقافة دائما " فكرة الآخر (حتى عندما أعيد حيازة هذه الفكرة لنفسى)"[24]. ومن غير المحتمل في هذا السياق أن يكون الفيكتوريون قد نظروا إلى أنفسهم من منطلق كونهم "ثقافة"؛ ذلك أن هذا كان سيعنى أنه أمكنهم رؤية ذواتهم بوضوح، فضلا عن عدهم أنفسهم صيغة حياة ممكنة ضمن صيغ أخرى كثيرة، فإن يعرف المرء حياته وعالمه بوصفهما ثقافة، فهذا يعنى أنه يخاطر بإضفاء النسبية على تلك الحياة وهذا العالم. إن طريقة حياة المرء الخاصة توسم بأنها مجرد حياة إنسانية، أما الآخرون فهم الذين يوسمون بأنهم جماعة إثنية لها خصوصيتها، وفرادتها الثقافية. وعلى نحو مشابه، ينظر المرء إلى وجهات نظره الخاصة بوصفها آراء معقولة، أما وجهات نظر الآخرين فتوصف بالتطرف.

إذا كان علم الأنثروبولوجيا يمثل تلك اللحظة التى شرع فيها الغرب يحول المجتمعات الأخرى إلى موضوعات objects دراسة مشروعة، فإن الأزمة السياسية المرتبطة بهذا العلم تتبدى حينما تستشعر الأنثروبولوجيا حاجتها إلى القيام بذلك لنفسها؛ ذلك أن المجتمع الغربى أيضا يضم همجا، أى كائنات غريبة لا يمكن التواصل معها بشكل تام، وتحكمها عواطف مدمرة، وسلوك متمرد، وهؤلاء أيضا بحاجة إلى أن يصبحوا موضوعا لمعرفة منظمة. وهكذا كشفت النزعة الوضعية poisitivism - التى تعد أول مدرسة في علم الاجتماع تعى طابعها العلمى - قوانين التطور التى يصبح من خلالها المجتمع الصناعى أكثر جمعية corporate، وهى قوانين حتمية. على البروليتاريا المتزمتة أن تعى عدم إمكانية خرقها تماما مثلما يعجز المرء عن التحكم في القوى التى تحرك الأمواج. بعد ذلك يصبح من مهام الأنثروبولوجيا أن تتواطأ مع "الوهم الإدراكى النوعى الذى

شكلت الإمبريالية الناشئة من خلاله فئة "الهمج"، ومن خلال هذا الوهم شرعت الإمبريالية في القولبة المفهومية لهذه الفئة، وجعلت منها آخر يتدنى عن الإنسانية، حتى وإن كانت فعليا تقوض التشكلات الاجتماعية لهذه الفئة، وتصفيها بدنيا"(٢٥).

وهكذا تحولت الصورة الرومانسية للثقافة إلى صورة "علمية". ومع ذلك ظلت هناك روابط أساسية بين الصورتين. إن إضفاء الصورة الأولى طابعا مثاليا على "العامة"، وعلى الثقافات الفرعية الحيوية المترسخة بعمق داخل المجتمع - هذا الطابع المثالى أمكن بسهولة نقله بحيث انطبق على النماذج الإنسانية البدائية النائية عن الوطن. إن كلا من العامة والبدائيين من بقايا الماضى في الحاضر، هم كائنات غريبة بائدة، تظهر بشكل متواتر في الزمن الحاضر. وهكذا يمكن النظر إلى النزعة العضوية الرومانسية بوصفها نزعة وظيفية أنثروبولوجية ترى في الثقافات "البدائية" كيانا متسقا وغير متناقض. إن كلمة "كاملة" في عبارة: "طريقه حياة كاملة" تراوح بين الحقيقة والقيمة على نحو غامض، فهى تحيل إلى صيغة حياة يمكن المرء أن يحوزها لأنه يقف خارجها، كما تحيل أيضا إلى صفة حياة ذات كيان متماسك يفتقر إليه المرء. الثقافة إذن تقيم طريقة حياة المرء الغامضة والمتناهية في الصغر، ولكنها تفعل ذلك من مسافة بعيدة.

فضلا عن ذلك، فإن فكرة الثقافة، بداية من أصولها الاشتقاقية التى تحيل إلى النمو الطبيعى كانت دائما تدل على الطريقة التى يتم من خلالها نزع المركزية عن الوعي. فإن كان المعنى الضيق للكلمة يحيل إلى أكثر ما أنتجه التاريخ الإنسانى رهافة ووعيا، فإن معناها الأوسع يشير إلى العكس تماما. كذلك فإن الثقافة، بما انطوت عليه من عملية عضوية، وتطور سريع، كانت تعد مفهوما شبه حتمى يشير إلى سمات الحياة الاجتماعية - مثل العادات، وصلات القرابة، واللغة، والطقس، والأسطورة - التى تختارنا، لا تلك التى نختارها. المفارقة هنا - إذن - هى أن فكرة الثقافة تمارس فعاليتها على مستويين، أحدهما يعلو على الحياة الاجتماعية العادية، والآخر ينسرب تحتها، بمعنى أن الثقافة، في أحد وجهيها، تبلغ قدرا من الوعى لا مثيل له، وفى وجهها الآخر يصعب التنبؤ بما تفعله. أما "الحضارة" فتقف على وجه النقيض من ذلك، حيث تنطوى على معانى الفاعلية والوعى، والتأمل العقلانى، والتخطيط الحضرى، وذلك من منطلق أن الحضارة تمثل مشروعا جمعيًّا تتنزع بمقتضاه المدن من الأوحال لتصل إلى مرحلة الكاتدرائيات التى تصل عنان السماء. إن جزءا من الفضيحة التى وصمت الماركسية هو تناولها للحضارة من منظور الثقافة، ومن ثم رصدها لتاريخ اللاوعى السياسى للبشرية، ورصدها لتلك العمليات الاجتماعية التى - كما وصفها ماركس - تتم "خلف ظهور" الفاعلين المعنيين. وكما كشف فرويد لاحقا، فإن الوعى المتحضر يكشف عن القوى الخفية التى أوصلته إلى ما هو عليه. كذلك علق أحد الصحفيين على كتاب **رأس المال** - على نحو مرض للمؤلف - قائلا: "إن كانت العناصر الواعية في تاريخ الحضارة تلعب مثل هذا الدور الثانوى جدا، يتضح لنا - بشكل بيّن - أن دراسة نقدية مادتها الحضارة لا يمكنها أن تتخذ أى شكل من أشكال الوعى، أو أية نتيجة يتمخض عنها هذا الوعى أساسا لها"(٢٦).

الثقافة - إذن - هى وجه العملة غير الواعى بالنسبة إلى الحياة المتحضرة. هى مجموعة المعتقدات والميول التى لا يمكن الاستغناء عنها، والتى لابد من حضورها بشكل ضمنى في حياتنا، بما يمكننا من ممارسة فعاليتنا. إن الثقافة هى ما يصدر عنا بشكل طبيعى، ما نفطَر عليه، لا ما يعيه ذهننا. لا عجب إذن أن المفهوم - على هذا النحو - كان موضع ترحيب في مجال دراسة المجتمعات "البدائية"، كما أن هذا المفهوم - حسبما رأى عالم الأنثروبولوجيا - أتاح الفرصة للأساطير، والطقوس، وأنظمة القرابة، وتقاليد الأقدمين الخاصة بهذه المجتمعات، أن تكون بمثابة جهاز التفكير الخاص بهم. لقد كانت هذه الممارسات بمثابة الصورة البدائية للقانون الإنجليزى،

والعام، ومجلس اللوردات، فقد عاشت هذه المجتمعات في يوطوبيا تعمل فيها كل من الغريزة، والعادة، وشريعة الأقدمين من دون وساطة العقل التحليلى. وهكذا انطوى "العقل الهمجى" على أهمية خاصة بالنسبة إلى الحداثة الثقافية التى وجدت في هذا العقل ـ ممثلا في عبارات الخصوبة عند ت..إس..إليوت، وطقوس الربيع عند إسترافنسكى ـ نقدا ضمنيا لعقلانية التنوير.

من ناحية أخرى، يمكن للمرء أن يجد في هذه الثقافات "البدائية" نقدا لمثل هذه العقلانية، وتأكيدا لها من ناحية أخرى. فإذا كانت عادات التفكير المتعينة والحسية الخاصة بهذه الثقافات بمثابة انتقاد للعقل المجدب والجاف للغرب، فإن الشفرات غير الواعية التى حكمت هذا التفكير اتسمت بقوة التدقيق التى نجدها في الجبر أو علم اللغة. ومن هذا المنطلق أمكن الأنثروبولوجيا البنيوية ـ التى وضعها كلود ليفى شتراوس ـ أن تقدم لنا هؤلاء البدائيين بوصفهم مشابهين لنا على نحو يروقنا، وبوصفهم أيضا مختلفين عنا على نحو غرائبى. تبين كذلك أن هؤلاء البدائيين عندما كانوا يفكرون من خلال مفردات مثل الأرض والقمر، كانوا يفعلون ذلك لجده في الفيزياء النووية من دقة وتعقيد(٢٧). وهكذا أمكن للتراث والحداثة أن يتناغما على نحو مقبول، وهو المشروع الذى أورثته النزعة الحداثية المتقدمة high modernism بشكل منقوص للبنيوية. وهكذا دارت أكثر الذهنيات طليعية دورة كاملة لتلتقى بأكثرها تقليدية. وكانت تلك هى الطريقة الوحيدة ـ كما رأى بعض مفكرى الرومانسية ـ التى يمكن من خلالها إعادة الحياة إلى ثقافة غربية متهافتة. وعندما تصل الحضارة إلى لحظة الانحطاط الملتبسة، يمكنها أن تعيد الحياة في نفسها من خلال الثقافة، ومن ثم فهى تنظر إلى الخلف حتى تستطيع التحرك إلى الأمام. يمكن القول إذن إن النزعة الحداثية وضعت الزمن في الاتجاه المعاكس، فوجدت في الماضى صورة المستقبل.

لم تكن البنيوية هى الفرع الوحيد من النظرية النقدية، الذى يمكن إرجاع أصوله إلى الإمبريالية؛ فالهيرمنيوطيقا ـ بما تنطوى عليه من بحث دءوب عما إذا كان الآخر قابلا للفهم أم لا ـ ليست بعيدة تماما عن المشروع الإمبريالى. كذلك الحال مع التحليل النفسى، الذى يأخذ على عاتقه الكشف عن النص النوعى تحت النص Sub-text النكوصى الكامن في جذور الوعى الإنسانى. ولا يختلف النقد الأسطورى ـ أو نقد النماذج الأصلية archetypal ـ فيما يفعله عن ذلك. أما ما بعد البنيوية ـ التى ينتمى أحد روادها البارزين إلى مستعمرة فرنسية سابقة(*) ـ فهى تضع موضع المساءلة ما تعتقد أنه ميتافيزيقا غارقة في المركزية الأوروبية. أما فيما يتعلق بنظرية ما بعد الحداثة، فليس هناك ما يتنافى مع توجهها، مثل القول بوجود ثقافة ثابتة قبل حديثة، ومتسقة على نحو متين، ذلك أن ما بعد الحداثة عندما تثير مسألة الثقافة، فهى تخلص دائما إلى طابعها الهجين hybridity وانفتاحها. مع ذلك، فإن بعد الحديث وقبل الحديث يرتبطان أحدهما بالآخر على عكس ما يوحيان؛ فالعامل المشترك بينهما هو الاحترام الكبير ـ وأحيانا المبالغ فيه ـ للثقافة على هذا النحو. حقيقة الأمر أنه يمكننا الزعم بأن الثقافة فكرة قبل حديثة وبعد حديثة لا فكرة حديثة، وإن كانت هذه الفكرة قد ازدهرت في حقبة الحداثة، فإنها هنا إما أن تكون أثرا لماض، وإما أن تكون استشرافا لمستقبل.

إن ما يربط ما قبل الحديث بما بعد الحديث هو أن الثقافة بالنسبة إلى كل منهما ـ مع اختلاف الأسباب ـ تمثل مستوى سائدا للحياة الاجتماعية. وإذا كانت الثقافة تشغل حيزا كبيرا في المجتمعات التقليدية، فذلك لأنها ليست في هذه الحالة مجرد "مستوى"؛ وإنما وسيط له حضور واسع، وتتم من خلاله أنشطة أخرى. فالسياسة، والممارسة الجنسية، والإنتاج الاقتصادى في هذه المجتمعات، ما زالت تحمل دلالات رمزية. وكما يلاحظ عالم الأنثروبولوجيا مارشال سالينز ـ في محاولة منه لانتقاد نموذج البناء التحتى/ البناء الفوقى الذى قدمته الماركسية ـ قائلا:

(*) الإشارة هنا إلى جاك دريدا الذى ولد وعاش فى الجزائر لفترة من الزمن.٠(المترجم).

"إن الاقتصاد، ونظام الحكم، والطقس، والأيديولوجيا في الثقافات القبلية، لا تتبدى بوصفها "منظومات" متمايزة"[٢٨]. في العالم ما بعد الحديث تحالفت الثقافة والحياة الاجتماعية مرة أخرى بشكل وثيق، واتخذ هذا التحالف الآن إشكالا، منها جماليات السلعة، وإضفاء طابع الفرجة على السياسة spectacularization of politics ، والطابع الاستهلاكى لأسلوب الحياة، ومركزية الصورة، والتكامل بين الثقافة وإنتاج السلعة بشكل عام. إن كلمة جماليات، التى بدأت مصطلحا يشير إلى التجربة الإدراكية اليومية، ثم انحصرت دلالته بعد ذلك في مجال الفنون، عاد الآن إلى أصله الأول، تماما كما حدث مع الثقافة في معنييها ـ الفنون والحياة العادية ـ حيث تلاقت هاتان الدلالتان في أسلوب الحياة، والموضة، والإعلان، ووسائل الإعلام، وغير ذلك من الأساليب.

كانت الحداثة modernity هى المرحلة الانتقالية التى لم تكن الثقافة بالنسبة إليها تمثل أهمية كبيرة. ومن الصعوبة بمكان الآن أن نتصور هذه المرحلة التى كان ينظر فيها إلى كلمات، نعدها الآن أكثر الكلمات شيوعا وتداولا اجتماعيا ـ مثل الجسدية bodiliness، والاختلاف، والمحلية، والخيال، والهوية الثقافية ـ على أنها عوائق أمام السياسة التحررية، لا بوصفها مرجعيات. إن الثقافة إبان التنوير كانت تحيل بشكل عام إلى تلك الميول والنزعات النكوصية regressive التى تعوق المرء عن اكتساب المواطنة العالمية. كما أحالت الثقافة أيضا إلى العاطفة التى نكنها للمكان، وحنيننا إلى التراث، وميلنا إلى الحياة القبلية، وتقديرنا للنظام التراتبى. أما الاختلاف فكان ينظر إليه بوصفه مفهوما رجعيا تماما، ينكر المساواة بين الرجل والمرأة. كما كان الهجوم على العقل باسم الحدس، أو حكمة الجسد، من قبيل الهوى الأبله. كذلك عد الخيال مرضا منع العقل من رؤية العالم كما هو، ومن ثم محاولة تغييره؛ فإنكار الطبيعة باسم الثقافة هو أمر يؤدى حتما إلى نهاية سيئة.

الأمر المؤكد أن الثقافة ما زالت تشغل مكانها. ولكن بحلول العصر الحديث، أصبح هذا المكان يحمل إما طابع المعارضة oppositional وإما الإلحاق supplementary . فقد أصبحت الثقافة إما شكلا من أشكال النقد السياسى الواهن، وإما حيزا معزولا يمكن للمرء في إطاره أن يتخلص من كل الطاقات الهدامة، سواء أكانت روحية أم فنية أم جنسية، تلك الطاقات التى لم تكن الحداثة لتحتملها. كان هذا الحيز ـ مثله في ذلك مثل كل الفضاءات التى تحظى بقداسة رسمية ـ يلقى التقدير والتجاهل في الوقت نفسه، فقد كان مركزيا وهامشيا في آن. لم تعد الثقافة وصفا لما كان عليه المرء، ولكن لما يمكن أن يكون عليه، أو يمكن أن يعتاده. لم تكن الثقافة اسما لجماعة المرء الخاصة، بقدر ما كانت اسما للمتمردين البوهيميين، أو أولئك الذين يفتقرون إلى التعقيد الثقافى، ويعيشون بعيدا عن المراكز. لم تعد الثقافة ترى أن وصف الوجود الاجتماعى كما هو، يعبر بشكل واضح عن مجتمع معين. ويشير أندرو ميلنر قائلا: "لم يحدث أن تم فصل كل من "الثقافة" و"المجتمع" عن السياسة والاقتصاد، إلا في الديمقراطيات الصناعية الحديثة... لقد أصبح المجتمع الحديث يتسم باللااجتماعية asocial على نحو لافت، كما أصبحت الحياة الاقتصادية والسياسية لهذا المجتمع بلا معايير بلا قيمة، أى أصبحت غير مثقفة"[٢٩]. وهكذا يقوم تصورنا عن الثقافة على ذلك الاغتراب الحديث واللافت بين الاجتماعى والاقتصادى، وأعنى بالاقتصادى الحياة المادية. لا يمكن "الثقافة" أن تستبعد الإنتاج المادى إلا في مجتمع خلا وجوده اليومى من القيمة. ومن ناحية أخرى، فإن مفهوم الثقافة لا يمكن أن يلعب دوره في نقد الحياة إلا بهذه الطريقة. ويعلق رايموند ويليامز قائلا إن الثقافة كمفهوم، تنشأ من إدراكنا لهذا الفصل العملي لأنشطة أخلاقية وفكرية معينة عن القوة الدافعة لأى مجتمع من نوع جديد. وهكذا يصبح مفهوم الثقافة "ساحة قضاء ذات طابع إنسانى نحكم من خلالها على عمليات التقدير الاجتماعى... والمفهوم بذلك يمثل بديلا مدجنا ومحفزا في آن"[٣٠]. وهكذا تنطوى الثقافة على انقسام تسعى هى

أيضا إلى التخلص منه. إن حال الثقافة هى حال التحليل النفسى الذى وصفه أحدهم بأنه هو نفسه المريض الذى يقترح له علاج.

الهوامش:

١. أنظر:

David Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference* (Oxford, 1996), pp. 186-8.

٢. للاطلاع علي عرض قيِّم لما تعرضت له كلمة ثقافة من تطور في هذا السياق، انظر:

David Lloyd and Paul Thomas, *Culture and the State* (New York and London, 1998).

أنظر أيضاً:

Ian Hunter, *Culture and Government* (London, 1988).

و الفصل الثالث منه علي وجه الخصوص.

3. S.T. Coleridge, *On the Constitution of Church and State* (1830, reprinted Princeton, 1976), pp.42-3.

4. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man, In a Series of Letters* (Oxford, 1967), p.17.

5 انظر:

Raymond Williams, *Keywords* (London, 1976) pp.76-82

اللافت للانتباه أن ويليامز أكمل معظم المدخل المتعلق بلفظة "ثقافة" في هذا الكتاب في فترة باكرة تعود إلى زمن كتابته لمقال عام ١٩٥٣ المشار إليه فى هامش رقم ٧.

٦. أنظر الفصل الأول من:

Norbert Elias, *The Civilising Process* (1939, reprinted Oxford, 1994).

7. Raymond Williams, 'The Idea of Culture', in John McIlroy and Sallie Westwood (eds), *Border Country: Raymond Williams in Adult Education* (Leicester, 1993), p.60.

8. انظر الفصل الثاني من

Robert J.C. Young, *Colonial Desire* (London and New York, 1995).

يشكل هذا الفصل أفضل المداخل المتاحة وأوجزها فيما يتعلق بالفكرة الحديثة للثقافة، وما تنطوى عليه من معان ملتبسة تحيل إلي التمييز العرقي. وفيما يتعلق بالنسبية الثقافية التى أفرزها عصر التنوير، فإن رواية *رحلات جليفر* لجوناثان سويفت تمثل حالة دالة على ذلك.

Ibid,p. 79.

10. Johann Gottfried von Herder, *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind* (1784-91, reprinted Chicago, 1968), p.49.

11. انظر على سبيل المثال:

John Fiske, *Understanding Popular Culture* (London, 1989) and *Reading the Popular* (London, 1989).

وللاطلاع على تحليل نقدى لهذا الموضوع انظر:

Jim McGuigan, *Cultural Populism* (London, 1922).

12. للاطلاع على معالجة عميقة للقضايا الخاصة بالأنثروبولوجيا الثقافية انظر:

John Beattie, *Other Cultures* (London, 1964).

13. Young, Colonial Desire, p.53.

14. Franz Boas, *Race, Language and Culture* (1940, reprinted Chicago and London, 1982), p.30.

15. Edward Said, *Culture and Imperialism* (London, 1993), p.xxix.

16. Schiller, On the Aesthetic Education of Man, p.141.

17. Ibid., p.146.

18. Ibid., p.151.

19. Williams, *Keywords*, p.81.

20. للاطلاع على تحليل نقدى لهذه النزعة الوطنية الرومانسية، انظر:

Terry Eagleton, 'Nationalism and the Case of Ireland', *New Left Review* no. 234 (March/April, 1999).

٢١. انظر في هذا الخصوص:

Ernest Gellner, *Thought and Change* (London, 1964) and *Nations and Nationalism* (Oxford, 1983).

22. Geoffrey Hartman, *The Fateful Question of Culture* (New York, 1997), p.211.

23. تلمح العبارة إلى المعادلة الشهيرة التى طرحها ويليامز والتي يقول فيها "الجماهير هم أناس آخرون" وذلك فى كتابه:

Culture and Society 1780-1950 (London, 1958, reprinted Harmondsworth, 1963), p. 289 .

24. Frederic Jameson, 'On "Cultural Studies"', *Social Text* no. 34 (1993), p.34.

25. Jairus Bonaji, 'The Crisis of British Anthropology', *New Left Review* no 64 (November/December, 1970).

26. Ibid., p.79 n.

27. انظر:

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris, 1958) and *La Pensée sauvage* (Paris, 1966).

28. Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason* (Chicago and London, 1976), p.6.

29. Andrew Milner, *Cultural Materialism* (Melbourne, 1993), pp.3 and 5.

30. Williams, *Culture and Society*, p.17.

الدراسات

نيتشه وما بعد الحداثة

عطيات أبو السعود

إشكالية قراءة التراث

مصطفى بيومي عبد السلام

ف

نيتشه وما بعد الحداثة

عطيات أبو السعود

مقدمة:

اجتاحت الفكر المعاصر اتجاهات فلسفية عديدة - خاصة في الثلث الأخير من القرن العشرين - أطلق عليها جميعا تيارات ما بعد الحداثة. وزعمت هذه التيارات على اختلافها انتماءها إلى فلسفة نيتشه، ونظروا إليه على أنه سلفهم الأكبر، بل وزعم البعض منهم بأنه نبى مابعد الحداثة بلا منازع. وفى مقابل هذا الزعم ظهر رأى آخر يدحض هذه الفكرة ويزعم من جانبه أن نيتشه فيلسوف يمكن اعتباره ناقدا ضمنيا للتيار الذى أطلق عليه فيما بعد اسم تيار ما بعد الحداثة. ويدعم كل رأى من هذين الرأيين المتعارضين فكرته بأدلة وبراهين مستمدة من فلسفة نيتشه، بحيث يقع الباحث المهتم بهذا الموضوع في حيرة حقيقية تجعله يقف موقفا مترددا إزاء فلسفة نيتشه بين ما بعد حداثتها أو نقده لها.

يتطلب حسم هذا الموضوع من الباحث أن يطرح تساؤلين يدور حولهما عنوان هذا البحث، أولهما: ما هى حقيقة ما بعد الحداثة؟ وثانيهما: من هو نيتشه، من هو ذلك الفيلسوف الذى دار حوله كل هذا الجدل المتأرجح مرة في جانب ما بعد الحداثة، ومرة أخرى كناقد لها؟ وتعود أهمية طرح هذين التساؤلين إلى أن الإجابة عنهما تكشف عن حل اللغز الغامض عن تساؤلات أخرى تحسم موقف نيتشه بين ما بعد الحداثة ونقده لأفكارها، ولعل أبرز هذه التساؤلات هى من قبيل: هل شق نيتشه الطريق إلى ما بعد الحداثة؟ وكيف؟ وإذا كان هذا صحيحا، فهل يعتبر نيتشه أول فيلسوف ما بعد حداثى؟ وهل نحتاج نحن بدورنا إلى تقنية ما بعد الحداثة لفهم فلسفة نيتشه؟ يحاول البحث الإجابة عن هذه التساؤلات، ولكى نحسم الرأى فيما إذا كان نيتشه أول فيلسوف ما بعد حداثى، أم إنه أول ناقد لها، فلابد أن تسير خطة البحث من نقطة البداية وهى التعريف بفكر ما بعد الحداثة أولا، ثم العودة إلى نيتشه للتعرف على بعض جوانب فلسفته التى يمكن أن تنتمى إلى هذا الفكر، وكذلك الجوانب الأخرى التى يمكن أن تعد نقدا لهذا التيار الفكرى، ولذلك سنعرض:

أولا: ما بعد الحداثة، المصطلح والمفهوم

ثانيا: نيتشه كفيلسوف ما بعد حداثى

ثالثا: نيتشه كناقد لما بعد الحداثة

أولا: ما بعد الحداثة، المصطلح والمفهوم:

قبل الولوج إلى مصطلح ما بعد الحداثة، لابد أن نشير في البداية إلى معنى الحداثة، تلك التى تصدت لها كل تيارات الفكر المعاصر وناصبتها العداء. والحداثة هى المجموعة من السمات والخصائص التى يمكن، عندما تتوافر في مجتمع ما، أن نطلق عليه مجتمعا حديثا. وترتبط الكلمة - أى الحداثة - بالزمن ارتباطا وثيقا، ففى كل حضارة تعنى كلمة حديث المقابل الموضوعى للقديم، أى هى الجديد الذى يحل محل القديم، ولذلك تحمل الحداثة في طياتها معنى التغير الدائم والتحول المستمر، بحيث تصبح مرادفة لعدم الثبات ومعارضة الجمود. بهذا المعنى تصبح الحداثة هى التجدد الدائم لكل أفكارنا ومعتقداتنا وعاداتنا، وكل ما يخص الجديد أو الحديث في حياتنا العلمية والاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية.. الخ.

تتحدد الحداثة من الناحية الزمانية بنهاية العصور الوسطى، أى نهاية القرن الخامس عشر وبداية عصر النهضة، أى القرن السادس عشر، والتى بدأت أول ما بدأت في إيطاليا متمثلة في ظهور عبقريات مبدعة في مجالات عديدة للعلم والفن والفكر. ومن إيطاليا انطلقت النهضة إلى سائر دول أوربا، إلى أن جاء ديكارت في مستهل القرن السابع عشر ودشن بفلسفته العقلية الأسس الفلسفية للعصر الحديث، وخلق الثنائية الشهيرة في تاريخ الفلسفة، وهى ثنائية الذات والموضوع التى اتسم بها الفكر الفلسفى، لا في عصر ديكارت فحسب، بل وفى العصور التالية له. وتنوعت المذاهب الفلسفية - إلى جانب المذهب العقلى - ما بين مذاهب تجريبية (لوك وهيوم) ومذاهب نقدية (كانط) في القرن الثامن عشر الذى أطلق عليه اسم عصر التنوير وتبلورت فيه السمات الأساسية للمجتمع الحديث والمتمثلة في فكرة التقدم التاريخى والإيمان الذى لا يحيد بقدرة العقل البشرى على بلوغ التقدم في المستقبل باعتباره - أى المستقبل - أحد الأبعاد الأساسية في الحضارة الحديثة التى سوف يتحقق فيها التقدم الإنسانى بصورة حتمية، كما يترتب عليه التحرر الإنسانى الشامل وهو هدف مسار حركة التاريخ. أفضت هذه النظرة المستقبلية إلى إغفال الحاضر وإخراجه من دائرة الاهتمام، بل يمكن القول إنها بلغت حد تجاهله وتهميشه. من هنا ارتبطت الحداثة بفكرة التقدم التاريخى، ونظرت الحضارة الأوربية إلى مفهوم التاريخ كحركة متطورة إلى الأمام وفى تقدم دائم نحو تحقيق إنجازات بشرية يقوم بها العقل الفاعل في التاريخ.

واتسمت هذه النظرة للتاريخ بأنها نظرة أحادية؛ فالغرب وحده هو مركز التاريخ وموطن الحضارة. لقد وضع كل مفكرى عصر التنوير - وكل من هيجل وماركس والوضعيين في اعتبارهم أن مفهوم التاريخ هو الإنجاز الحضارى للإنسان الأوربى الغربى باعتباره معيارا لهذا التقدم.

بدا واضحا للعقل الغربى في القرن التاسع عشر - ومع بداية عصر الاستعمار - أن هناك حضارات ومجتمعات وعقولا أخرى (حتى وإن أطلق عليها صفة المجتمعات البدائية) مختلفة عن عقل وحضارة المجتمع الغربى، واكتشف الإنسان الأوربى أنه ليس إلا نموذجا واحدا فقط للإنسانية من بين نماذج أخرى كثيرة. من هنا انطلق النقد الجذرى لفكرة التاريخ الذى يتسم بالأحادية Unilinear ونشأ ما يسمى بأزمة فكرة التاريخ ثم تلتها الأزمة الثانية وهى أزمة فكرة التقدم. بيد أن تدهور فكرتى التاريخ والتقدم لم يكن نتيجة انهيار فكرة التاريخ الأحادى فحسب - كما كشفت عنه النزعة الإمبريالية الاستعمارية - فقد بدأت تظهر أفكار تدين ما آلت إليه الحداثة

بعد ثلاثة قرون من مسارها التاريخى. ودشن نيتشه هذا النقد الجذرى للحداثة الغربية. وانطلقت بعده تيارات كثيرة في القرن العشرين اتبعت هذا المنهج النقدى للحضارة الغربية، وكان من أبرز هذه التيارات النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت التى أخذت على عاتقها نقد ما أطلقت عليه اسم "العقلانية الأداتية"، وصبت جام غضبها على عقل التنوير بكل ما نتج عنه، باستثناء هابرماس الذى يمثل الجيل الثانى من المدرسة. هذا إلى جانب تيارات أخرى عديدة عبرت عن السخط والتمرد على التقدم التكنولوجى في المجتمعات الصناعية الرأسمالية وعلى العقلانية الأداتية التى أتت بها الحداثة الأوربية منذ عصر النهضة.

وهكذا أعلن البعض نهاية الحداثة، أو على الأقل أصبحت في حكم المنتهية، بحيث غدت ما بعد الحداثة هى الوعى بنهاية الحداثة. ويرى "فاتيمو" أن هناك عاملا آخر هاما ساهم بدوره في تدهور فكرة التاريخ، وعجل بوضع نهاية للحداثة، هذا العامل الجديد هو ميلاد عصر المعلومات ووسائل الاتصال الجماهيرية mass media مما نتج عنه تعدد وجهات النظر في العالم، وظهور ثقافات متنوعة لأقليات كثيرة في أماكن مختلفة من العالم، بحيث أثمر عن تعددية لا يمكن تجاهلها حتى داخل المجتمع الواحد(1). لم تعد هناك حقيقة واحدة، بل عدد لا حصر له من الحقائق والمنظورات ربما حول الموضوع الواحد ناهيك عن الموضوعات المختلفة. وساهم كل هذا في انحسار مجتمع الحداثة وظهور مجتمع ما بعد الحداثة.

هكذا برز مصطلح "ما بعد الحداثة" وبدأ يستخدم على نطاق واسع في الفكر المعاصر، ويتردد على ألسنة المثقفين على اختلافهم، بشكل يمكن أن نصفه بأنه أصبح بدعة أو "موضة" عقلية. وليس غريبا أن ينطلق المصطلح من باريس عاصمة "الموضة" وموطن البدع الفكرية.

وعلى الرغم من انتشار المصطلح انتشار النار في الهشيم، فإنه يصعب وضع تعريف جامع مانع له؛ فمازال يكتنفه الاضطراب والغموض وعدم الاتساق: هل "ما بعد الحداثة" مفهوم فلسفى أم ظاهرة تاريخية؟ هل هى انعطاف جديد لروح العصر أتت بشىء جديد، أم هى نسخة جديدة أو ربما مستهلكة لشىء مألوف؟ هل هى نزعة فوضوية جديدة، أم هى حركة تمرد في الأدب والفن؟ وهل تعبر بادئة بالمصطلح - أعنى "المابعد" - عن التتابع الزمانى والتوالى المكانى لعصر الحداثة؟ إذا كان الرد بالإيجاب فإن هذا يعنى أن العلاقة بين الحداثة ومابعدها هى علاقة اتصال واستمرار. أما إذا كان الرد بالنفى، فهل يعنى هذا الانفصال الزمنى انقطاعا معرفيا بين الحداثة وما بعدها؟ وهل ما بعد الحداثة هى نقد أو نقض للمبادىء والأسس التى قام عليها المجتمع الأوربى الحديث منذ بدايات عصر النهضة وحتى منتصف القرن العشرين الذى يعد بداية ظهور التيارات المضادة للحداثة؟ وفى هذه الحالة تكون القطيعة المعرفية مع كل التراث السابق وبالتالى تكون دعوة لتأسيس مبادىء وأسس جديدة كل الجدة - مع التسليم في الوقت نفسه بأنه لا توجد بداية من الصفر، أم هى - أى ما بعد الحداثة - إصلاح لمسار التيارات الحديثة التى جمحت في طموحاتها العقلانية، وفى هذه الحالة تكون اتصالا واستمرارا بحيث يكون هناك تداخل بين الحداثة وما بعدها. وإذا كانت الحداثة تعنى الحاضر الذى نعيشه الآن، فكيف يتسنى لنا أن نتحدث عن "ما بعد الحداثة" باعتبارها الفترة الزمنية التى تلى العصر الحديث الذى مازلنا نعيشه الآن؛ ألا تكون بهذا المعنى هى الفترة أو العصر الذى لم يأت بعد؟!

ربما يكون أحد أسباب صعوبة تحديد مصطلح مابعد الحداثة أنه يعتمد في معناه على معنى غير محدد للحداثة، وأن جزءًا من الاضطراب في فهم المعنى والمصطلح ينشأ عن وجود أنظمة مختلفة ذات آراء مختلفة عن الحداثة، وأنها تبدأ من افتراضات مختلفة أيضا عندما نؤكد أن شيئا

ما هو ما بعد حداثي. بل ويصعب وضع ما بعد الحداثيين تحت وصف واحد؛ والسبب في هذا هو أن نظرياتهم نفسها تنكر بشكل عام الوصف المتماسك والثابت لصالح نظرة جزئية تماما إلى التجربة، ولأنهم أيضا منظوريون ولا يحاولون إدماج منظوراتهم في منظور شامل. هكذا لا يميل ما بعد الحداثيون إلى وصف أنفسهم بشكل إيجابي ومحدد، وإنما يؤكدون أنفسهم بشكل غير مباشر وجدالي في هجومهم على المفاهيم الأساسية للتراث الفلسفي، وأهدافهم الأساسية في الهجوم تشمل الحقيقة، الذاتية، الجوهر، الحضور، ما بعد السرد، الكلية، المعنى واللوغوس.

سوف نستعين هنا بتعريف مصطلح "مابعد الحداثة" - دون الدخول في تفاصيل المفارقة السابقة - عند واحد من أهم منظريها وهو جان - فرانسوا ليوتار، الذى رفض أن يفهم المصطلح على أنه الفترة الزمنية التى لحقت بالحداثة أو جاءت بعدها. وهو يؤكد في معرض إجابته عن سؤال: ما هو مابعد الحداثى؟ "أنه بلاشك جزء من الحداثى" كما يذهب إلى أنه: "لا يمكن لعمل أن يصبح حداثيا إلا إذا كان ما بعد حداثيًا أولا، وما بعد الحداثة بناء على هذا الفهم ليست عند نهايتها بل في حال الميلاد، وهذه الحال دائمة"(٢) لقد حرك ليوتار إذن مفهوم مابعد الحداثة خارج الزمن التاريخى، أى أنه بمعنى آخر نزع السلطة الزمنية عن كل من الحداثة وما بعد الحداثة.

وبعيدا عن تعريف المصطلح الذى لم يتم الاتفاق حوله بعد - ربما لأنه يمثل تيارا مازال في طور التكوين - فمما لاشك فيه أن ظهور مجتمع ما بعد الحداثة كان نتاج أحداث سياسية واجتماعية، وأن هناك عاملين أساسيين أسهما بشكل ملحوظ في ظهور هذا التيار **أولهما**: الشعور بالإحباط وخيبة الأمل اللذين تولدا لدى المجتمعات الغربية نتيجة إخفاق الحداثة في أن تحقق السعادة والأمن للإنسان، بل على العكس من ذلك تسببت في إلحاق الدمار به عن طريق حربين عالميتين وحروب أهلية كثيرة في أنحاء عديدة من العالم. وقد خلفت هذه الحروب - بفضل التقدم العلمى والتكنولوجى - كما هائلا من التدمير المادى والمعنوى للجنس البشرى. **ثانيهما**: التحولات التكنولوجية وثورة المعلومات والاتصالات التى اجتاحت الفكر المعاصر نتيجة التقدم العلمى والتقنى المذهل. وقد صاحب هذه التحولات تغيرات في النظام الاقتصادى والاجتماعى والثقافى عملت على إنتاج مجتمع جديد؛ مجتمع لم يعد ينظر إلى المعرفة على أنها غاية في ذاتها ولا هى مجالات علمية وثقافية متمايزة ومستقلة عن بعضها البعض، يضع فيها كل علم معاييره الخاصة به بعيدا عن سائر العلوم الأخرى ونتائجها كما هو حال المعرفة في المجتمع الحداثى. لذلك جاء مجتمع ما بعد الحداثة وأسقط الحدود الفاصلة بين المجالات المختلفة للمعرفة، وتداخلت العلوم مع سائر فروع المعرفة الأخرى مما ترتب عليه ظهور علوم بيئية جديدة ألغت التمايز بين مجالات العلوم والآداب والثقافة بحيث أصبحت السمة الأساسية لمجتمع ما بعد الحداثة هى التحول من التمايز إلى اللاتمايز، وأصبحت المعرفة هى كفاءة الأداء. ولذلك فإن أهم مايميز تيار ما بعد الحداثة هو التغير في طبيعة المعرفة: "إن وضع المعرفة يتغير بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بالعصر ما بعد الصناعى والثقافات ما يعرف بالعصر ما بعد الحداثى"(٣).

ومن السمات الأساسية لفكر ما بعد الحداثة رفض مفهوم الذات الديكارتية الواعية، مما يترتب عليه رفض الثنائية الشهيرة التى قام عليها فكر الحداثة، وهى أن هناك ذاتا عارفة كما أن هناك موضوعا للمعرفة مستقلا عن هذه الذات. ولما كانت هذه الثنائية هى الأساس الذى استندت إليه كل ابستمولوجيا حديثة، جاء فكر ما بعد الحداثة وأطاح بفاعلية الذات ليقر بما وراءها، أى باللغة التى تشكل المعرفة، وأنه ليس هناك شيء قائم خلف اللغة. ولذلك لا تحاول كتابات ما بعد

الحداثيين "البرهنة على حقيقة ما، وإنما هى دعوة إلى طريقة ما في التفكير لا تتجاوز فيها المعانى اللغة التى تصاغ بها. ولما كانت اللغة نفسها وسيطا غير محايد وغير محدد وغير شفاف ومشبعًا بالمجاز وبالتحولات، فهى غير قادرة على التعبير عن معان محددة متسقة، لكن لا توجد وسيلة للتعبير عن الأفكار سوى اللغة"[٤]. الذات إذن غائبة في فكر ما بعد الحداثة، بل هى محض وهم، ورفض ما بعد الحداثة لمفهوم الذات ترتب عليه رفض كل فلسفة للتاريخ، لأن هذه الأخيرة تقوم على فكرة الذات الكلية الفاعلة في التاريخ، وبهذا المعنى استبدلت ما بعد الحداثة مركزية اللغة بمركزية الذات الحداثية، وليس هذا فحسب، بل إن التسليم بصحة ماسبق لن يترتب عليه رفض المعنى وغيابه فحسب بل أيضا رفض الحقيقة، فلم تعد الحقيقة معيارا للمعرفة ولا هى هدف تسعى إليه، بل أصبحت محض وهم أيضا؛ فليس هناك ثمة حقائق ترى الموضوعات من جانب واحد، بل هناك منظورات مختلفة في الموضوع الواحد.

ومن السمات الأساسية أيضا لفكر ما بعد الحداثة رفض المعرفة التى تقوم على فكرة التمثل؛ أى التى تقر بأن ثمة واقعا موضوعيا تحاول الذات أن تتمثله في الفكر واللغة. بمعنى آخر تنكر ما بعد الحداثة فكرة العقل كمرآة ينعكس عليها الواقع، وهو مفهوم يفترض أن الواقع سواء كان طبيعيا أو إنسانيا فإن وراءه حقيقة ما تسعى الذات الواعية إلى معرفتها وتنعكس على العقل في شكل تمثلات دقيقة، بحيث كان هدف المعرفة الحداثية هو تكوين "نظرية عامة للتمثلات". وهذا هو الذى يرفضه فكر ما بعد الحداثة الذى اعتمد اعتمادا كبيرا على ما نسميه بثقافة الصورة بكل ما لها من وظائف وتأثيرات حسية في فهم الشكل الجديد للحياة والتعبير عن الواقع، بحيث تحول الاهتمام إلى الصور المباشرة والحضور المباشر الذى ينفى وينكر وجود حقائق. ولا يقتصر فكر ما بعد الحداثة على هذا فقط، بل إنه يتخلى عن المفهوم التقليدى للمعرفة واعتباره مفهوما ميتافيزيقيا، كما ينفى العقلانية الموضوعية ويستبدل بالعقل الرغبة والجسد والممارسات الحسية والإرادة والفعالية وينكر أن تكون غاية العقل البشرى تحرير الإنسانية، وأن يكون هدف التاريخ - كما يرى هيجل - هو التقدم المستمر نحو الحرية؛ فهذه فلسفات ونظريات للتاريخ ليست في حقيقة أمرها - من وجهة نظر ما بعد الحداثيين - سوى أيديولوجيات زائفة تصورتها فلسفات الحداثة. هكذا ترفض ما بعد الحداثة فكرة التقدم والغائية والنموذج تماما كما ترفض الحقيقة. إنها بمعنى آخر هى رد فعل - واستنكار - للثقة والتفاؤل التاريخى اللذين هما أساس الحداثة، ولذلك ينظر إلى ما بعد الحداثة في الفلسفة على أنها تعنى دائما رفض وانهيار وتدمير للمشروع الفلسفى بأكمله، ليس فقط الممتد من ديكارت بل الممتد من أفلاطون.

يقوم فكر ما بعد الحداثة على معارضة المذاهب الكبرى التى قام عليها فكر الحداثة وفلسفتها، كما يرفض الأنساق الفلسفية الكبرى ذات الطابع الكلى باعتبارها منظومات تفسيرية تحاول أن تقدم صورة صحيحة عن الواقع بمختلف جوانبه، فمثل هذه "الحكايات الكبرى" لم تعد لها وظيفة فى المجتمع المعاصر فى رأى ما بعد الحداثيين. ويحدد ليوتار الحداثة بقوله: "سوف أستخدم مصطلح "حديث" لوصف أى علم يمنح نفسه المشروعية بالرجوع إلى ميتا - خطاب من النوع الذى يلجأ صراحة إلى هذه الحكاية الكبرى أو تلك، من قبيل جدل الروح، أو تأويل المعنى، أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة.. كانت هذه هى حكاية التنوير، التى عمل فيها بطل المعرفة لبلوغ غاية أخلاقية - سياسية جيدة، هى السلام الشامل"[٥].

ويتضح من هذا النص أن مجتمع الحداثة تسوده - فى رأى ليوتار - معرفة الميتا - حكاية، وهى المعرفة التى تتميز بالحكايات الكبرى والأنساق التفسيرية. والنظريات الفلسفية التأملية التى

تحاول أن تقدم صورة كلية للعالم من خلال رؤية موحدة (وهذا ما يرفضه فكر ما بعد الحداثة كما سبق القول ويحاول تجاوزه نقديا وظهر جليا فى احتفائه بالجزئى واليومى وإخراجه من دائرة التهميش) وليوتار يتشكك فيه ويعبر عنه بقوله: "فإننى أعرف ما بعد الحداثى بأنه التشكك إزاء الميتا ـ حكايات. هذا التشكك هو بلاشك نتاج التقدم فى العلوم"(٦).

هكذا يحدد ليوتار "ما بعد الحداثة" بنمط المعرفة العلمية السائدة فيها. ونمو المعرفة العلمية هو أحد السمات الأساسية لمجتمع ما بعد الحداثة، وهى المعرفة التى تتخلص من الميتا ـ حكايات وتتجاوزها إلى معرفة ما بعد حداثية، أى إلى المعرفة العلمية (التى تراجعت أمامها المعرفة الحكائية) التى يعرفها ليوتار بأنها "نوع من الخطاب، ويمكن القول بأن علوم وتكنولوجيات الصدارة ترتبط منذ أربعين عاما باللغة: الفونولوجيا والنظريات اللغوية، مشكلات الاتصال والسيبرنطيقا، نظريات الجبر والمعلوماتية الحديثة، الكمبيوترات ولغاتها، مشكلات الترجمة والبحث عن تساوق بين لغات الكومبيوتر، مشكلات تخزين المعلومات وبنوك المعلومات، علوم الاتصال عن بعد"(٧). ساعد تطور النظام المعلوماتى والكومبيوتر ووسائل الإعلام والاتصال والتطورات الاقتصادية والاجتماعية، ساعد كل هذا على وجود نمط جديد للمعرفة يقوم على إنتاج وتسويق المعلومات: "المعرفة تنتج وسوف تنتج لكى تباع، وتستهلك وسوف تستهلك لكى يجرى تقييمها فى إنتاج جديد: وفى كلتا الحالتين، فإن الهدف هو التبادل. تكف المعرفة عن أن تكون غاية فى حد ذاتها، إنها تفقد قيمتها ـ الاستعمالية"(٨). تتغير إذن طبيعة المعرفة لتلائم الظروف الجديدة، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا عندما تترجم المعارف إلى معلومات وتكون قابلة للترجمة إلى لغة الكومبيوتر بحيث يصبح على منتجى المعرفة ومستخدميها أن يمتلكوا القدرة على ترجمة كل ما يبتكرونه إلى هذه اللغة ـ أى لغة الكومبيوتر.

ثانيا : نيتشه كفيلسوف ما بعد حداثى:

بعد أن تناولنا السمات الأساسية لتيار ما بعد الحداثة، نعود الآن إلى نيتشه لنتعرف على بعض جوانب فلسفته التى رأى فيها أصحاب هذا التيار أنهم امتداد لها. والسؤال الآن: هل يمكننا أن نستخرج من أعمال نيتشه أفكارا ما بعد حداثية؟ وهل يمكن اعتباره ما بعد حداثيا فى غير أوانه؟

لاشك أن معظم كتاب ما بعد الحداثة يؤكدون أن نيتشه شق الطريق إلى ما بعد الحداثة كمفهوم فلسفى، وإن كان المصطلح نفسه لم يعرف ولم ينتشر إلا مع بروز هذا التيار كظاهرة تاريخية فى الربع الأخير من القرن العشرين كما أسلفنا الحديث عنها. لقد كان نيتشه أول من وجه النقد الكلى الشامل للمجتمع الحديث ونظر إلى القيم التراثية نظرة عدمية. وكان هذا النقد هو البداية الحقيقية لكل التيارات النقدية التى ظهرت بعد نيتشه وبلغت ذروتها فى تيار ما بعد الحداثة. ويربط كتاب ما بعد الحداثة بين نيتشه (كظاهرة ثقافية) وفكر ما بعد الحداثة (كمفهوم ثقافى)، وقد ساعدهم على هذا إعلان نيتشه نفسه بأنه فيلسوف فى غير أوانه، وتقديمه نموذجا للفلسفة يختلف تمام الاختلاف عن غيره من الفلاسفة المحدثين، وهجومه على الحداثة، وتنبؤه بقرن جديد قادم مفعم باللاعقلانية والخطر، فضلا عن أن تعريفه لفلسفته بأنها "مقدمة لفلسفة المستقبل" ـ كعنوان فرعى لكتابه "ماوراء الخير والشر" ــ ربما كان إيذانا بتغيير جذرى ونقطة تحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

يرى هيدجر أن نيتشه يمثل نهاية الميتافيزيقا الغربية، وقد أعلن عام ١٩٦٤ فى محاضرة بعنوان "نهاية الفلسفة ومهمة الفكر" أن الميتافيزيقا قد بلغت نهايتها أو تمامها بحيث ينبغى تجاوزها بشرط أن تفهم هذه النهاية على أنها بداية فكر جديد. وعلى الرغم من هذا لم تكن فلسفة هيدجر هى أول محاولة "لتدمير" الفلسفة أو الميتافيزيقا الغربية للكشف عن بداية جديدة لتاريخ الوجود، فقد كان نيتشه هو البادئ بتفكيك التراث ورائد "التدمير" الغربى، وقد استخدم النزعة العدمية للقيام بهذه المهمة، وأخضع الموضوعات الفلسفية والميتافيزيقية للتحليل الجذرى، واختار لذلك منهج الغوص فى أعماق المفاهيم والبحث عن الأصول وتتبع نشأتها لإثبات زيفها ووضاعتها ولاعقلانيتها. وربما كان لدى نيتشه نفسه إرهاص بهذه الريادة عندما كتب فى صدر كتابه "هكذا تكلم زرادشت" أنه يكتبه "لكل إنسان ولا أحد". وقد كان كل هذا وغيره إغراء شديدا باعتباره نبى ما بعد الحداثة والناطق باسمها، فهل يمكن اعتباره فى هذه الحالة أول فيلسوف ما بعد حداثى؟ لاشك أن أصحاب هذا الرأى وجدوا فى كتابات نيتشه غير النسقية تعبيرا حيا عن رفضه للأنساق الفلسفية المنظمة والمتماسكة التى ميزت كل الكتابات الفلسفية السابقة عليه، لذلك لم يدع نيتشه بأن كتاباته تعد إضافة للتراث بقدر ما هى هجوم عنيف عليه، ولم يزعم أنه يقدم نسقا فكريا جديدا، بل إن كل ماقدمه ليس سوى تفسيرات فحسب. أضف إلى هذا أنهم وجدوا فى عباراته المتشذرة وأسلوبه الشاعرى المتفجر الملىء بالصور الحسية والاستعارات ـ مما يجعله أقرب الفلاسفة الألمان إلى الشعر والأدب ـ ما دفعهم إلى اعتباره سلفهم الأكبر، هذا بالإضافة إلى شذراته المفككة التى كان لها أكبر الأثر على فكر ما بعد الحداثة.

وجه نيتشه نقده للمفاهيم الأساسية التى ترتكز عليها الميتافيزيقا التقليدية. ولعل الأسلوب الذى استخدمه فى نقد أو تفكيك الميتافيزيقا أن يكون من أهم المؤثرات النيتشوية فى فكر ما بعد الحداثة. وقد كان أول هذه الأفكار الميتافيزيقية التى بدأ بهدمها هى فكرة الجوهر (جوهر النفس وجوهر العالم) وهى الفكرة التى تؤكد أن للعالم جوهرا ثابتا وراء ظواهره المتغيرة، وذلك بجانب هجومه على الفلسفة التصورية (الديكارتية ـ الكانطية) والفلسفة التى تقول بالجوهر الكامن وراء الأشياء. وقد انعكست فكرة الجوهر على الإنسان فكان مفهوم الذات التى نظر إليها على أنها هى الجوهر الحقيقى للطبيعة الإنسانية الكائنة وراء تقلباتها المختلفة. ومن هنا انطلق نيتشه فى نقد مفهومى "الذات" و"الحقيقة" عند قطبى الفلسفة الحديثة ديكارت وكانط.

بدأ نيتشه بنقد الكوجيتو الديكارتى الذى يفترض بشكل مسبق وجود "الأنا" أو "ذات" مفكرة، وأن هذه الأنا أو الذات تعرف ـ بشكل مسبق أيضا ـ ما هو الفكر، وهذا ما عبر عنه نيتشه فى "ما وراء الخير والشر" بقوله: "إننى أنا الذى يفكر، كما أنه لابد بالضرورة من وجود شىء ما يفكر، وأن الفكر نشاط وفعالية لكائن يعتقد بأنه علة أو سبب، وأن هناك أنا.. وأننى أعرف ما هو الفكر"(٩).

وتتضمن العبارة السابقة فكرة العلة والمعلول، وأن الأنا هى علة التفكير؛ فإذا كان هناك تفكير فلابد من وجود مفكر، ولابد أن هذا المفكر يعرف بالضرورة وبشكل مسبق ماهية الفكر. وبمعنى آخر افترض ديكارت وجود فاعل وراء كل فعل، فى حين يرى نيتشه أن مرجع هذا الاعتقاد هو اللغة التى اعتدنا استخدامها وفرضت على الإنسان مفاهيم ترسخت عبر الزمن مثل وجود ذات وراء كل فكرة ووجود فاعل وراء كل فعل: "أما الاعتقاد بأنه عندما يفكر فى شىء فلابد من وجود شىء هو الذى يفكر، ذلك الاعتقاد الذى جعل ديكارت يقول: أنا أفكر، حين شعر بتفكير، فإنه ليس إلا تعبيرا عن الاستعمال النحوى الذى اعتدنا عليه، والذى يضع لكل فعل

فاعلا. وبالاختصار، فهنا نكون إزاء افتراض سابق ذى صبغة منطقية ميتافيزيقية، لا إزاء قضية مباشرة. فاتباع الطريق الذى سلكه ديكارت لا يوصل إلى أى شىء يقينى، وإنما يوصل إلا اعتقاد راسخ شاع طويلا بين الناس"(١٠). إن وجود الذات أو الأنا أفكر هى وحدة الشعور كله وبدونه لا يمكن إدراك العالم الخارجى وتمثله، هذا هو الذى شاع فى تاريخ الفكر الفلسفى ورسخه ديكارت فيما يسمى بفلسفة الوعى، فى حين قدم نيتشه مفهوما مختلفا عن الذات قائما على أنها ليست شيئا جاهزا ولا هى وحدة كاملة. وهو ينكر التعارض بين الغريزة والوعى وينظر إلى التفكير الواعى باعتباره تفكيرا خاطئا مادام مستقلا عن عنصر الغريزة؛ فالذات هى أشتات من الأفكار والرغبات والمشاعر والغرائز أيضا فى حالة صيرورة دائمة، وهى ذات تخلق نفسها بنفسها باستمرار: "إن الذات ليست شيئا معطى، هى دائما شىء مضاف ومبتكر كما أنها شىء يتم افتراضه وراء كل ما يوجد أو يكون"(١١).

هذا النقد النيتشوى لفكرة الذات هو فى حقيقته نقد لأهم الثوابت الأساسية التى ترتكز عليها الحداثة الغربية، وهدم للأفكار المتفرعة عنها مثل فكرة الشىء فى ذاته التى أقر بها كانط كتعبير عن عالم الحقائق فى مقابل عالم الظواهر. وتاريخ الفلسفة محمل بتراث طويل من فلاسفة الحقيقة، تراث مغلف بأساطير تشير إلى التفرقة بين الداخل والخارج، والباطن والظاهر. وقد تأرجحت آراء الفلاسفة بين التأكيد على إمكانية الوصول إلى الحقيقة وبين التشكك فيها أو استحالة الوصول إليها. وربما كانت الحقيقة الوحيدة بين هذه الآراء المتعارضة - أى بين الذين يقولون إن الكشف عن الحقيقة ينطوى على الدوام على كشف غطاء ما أو الكشف عن شىء غامض، وأولئك الذين يعتقدون فى إمكان الكشف عن الحقيقة كاملة - هى أن كلا الفريقين يشتركان فى الواقع فى شىء واحد وهو الاقتناع بأن الجهد المبذول فى البحث عن الحقيقة يظل جهدا ضروريا وجديرا بالاستمرار فيه. وهذا هو الذى دفع نيتشه إلى وضع قيمة الحقيقة موضع السؤال؛ وإلى تتبع فكرة العالم الحقيقى من جذورها الأولى عند أفلاطون حتى امتدادها فى فلسفة كانط التى تبلورت فيها ثنائية عالم الحقائق وعالم الظواهر، لا ليتخلص من عالم الحقائق فحسب، بل ويحطم معه عالم الظواهر أيضا: "نحن قهرنا العالم الحق: ما العالم الذى تبقى؟ أهو العالم الظاهر؟.. يقينا لا! عندما محونا العالم الحق انمحى كذلك العالم الظاهر!"(١٢). لكن ماذا بعد أن تخلص نيتشه من كلا العالمين؛ ألم يعد هناك عالم على الإطلاق؟ يقينا لا، لقد أكد نيتشه وجود العالم من خلال منظورات مختلفة؛ فليس هناك وجهة نظر واحدة للعالم تستنفد كل غنى الواقع، بل هناك العديد من وجهات النظر للكثير من مظاهر هذا الواقع. ولعل هذا ما عبر عنه نيتشه فى هذه الصرخة: "أناشدكم ياأعزائى الفلاسفة بأن نكون حذرين من الخرافة التصورية القديمة والخطرة التى وضعت ذاتا عارفة "خالصة" بلا إرادة ولا ألم ولا زمن وكأنما هى أشبه بعين لا يمكن تخيلها على الاطلاق، عين لا توجه بصرها فى أى اتجاه محدد.. ليس هناك فى الواقع إلا رؤية منظورية وليس هناك فى الحقيقة إلا معرفة منظورية"(١٣).

وتعد النزعة المنظورية Perspectivism أو التعددية Plurilism - أى تعدد وجهات النظر والتفسيرات لموضوع ما - من أهم السمات النيتشوية التى تجعله رائدا لتيار ما بعد الحداثة فى نظر أنصارها. وإذا كان نيتشه قد تفلسف بالمطرقة وحطم الأوثان فى "أفول الأوثان"، فإنه قد أخذ على عاتقه فى "ما وراء الخير والشر" أن يكون نقطة تحول فى الفلسفة الحديثة واتجه إلى فكر ما بعد حداثى. إن النقطة الحاسمة فى هذا الكتاب هى أنه ليس هناك صفات أو كيفيات ثابتة ومحددة للخير والشر فى العالم، ويجب - وفقا لفلسفته المنظورية - أن ينظر إليهما على أن لهما علاقة

بنائية كما يجب فهمهما فى تضافر مبدع. وما يعنيه نيتشه بفلسفة المنظور هو أنه ليس هناك منظور واحد يرى كل شىء، بل إن كل مظهر للعالم هو تجلٍ واقعى وجزء من الحقيقة المكونة له، لكنه لا يشف عن كيان مطلق أو حقيقة واحدة ثابتة وراءه. ولهذا فالفكر عند نيتشه يشارك فى الوجود، ويتكامل مع الواقع، لكنه ليس علة أو مبدأ أو مقياسا لهذا الواقع، ولذلك يرفض ما يسمى بكلية الوجود؛ فالعالم ليس فكرا واحدا كما عند هيجل، ولا إرادة فحسب كما عند شوبنهور، ولا هو مجرد حرب وصراع كما عند هيراقليطس ولا هو حب أو كراهية إلى غير ذلك. كل هذه الآراء على حدة كذب وتزييف، أما الحق فهو أن نقول إن العالم هو كل هذه الأشتات مجتمعة بكل ما يتضمنه هذا من رفض وإنكار لكلية الوجود وحصره فى شىء واحد مطلق: "يبدو لى أن من المهم أن نتخلص من الكل والوحدة وأى قوة معينة أو أى شىء آخر غير مشروط (مطلق) وإلا فلن نتوقف عن النظر إليه بوصفه محكمة النقض العليا ولن نتوقف عن تعميده بوصفه هو (الله). يجب أن نهز الكل؛ وأن نتجاهل احترام الكل"[١٤].

ولكن فلسفة المنظور (أو المنظورية) التى يقول بها نيتشه ليست على الإطلاق نوعا من الظاهرية التقليدية؛ فالمهمة الحقيقية هى أن نرى الأشياء على ما هى عليه، والوسيلة إلى هذا هى كما يقول نيتشه أن نتأملها من خلال مئات العيون وعن طريق العديد من الناس. ويفهم من هذا أنه ليس هناك معرفة موضوعية ولا مطلقة، لأن هذه المعرفة محددة بالمنظور الشخصى للفرد من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن لكل عصر منظوره الخاص الذى يتكون من استعاراته المفضلة التى يتبناها ذلك العصر فى التعامل مع الظواهر كافة. والواقع أن نيتشه بتأكيده على منظورية المعرفة إنما يدافع عن نوع من التعددية الأنطولوجية: إن ماهية الوجود هى أن تعرض نفسها، وأن تعرض نفسها وفقا لما لا نهاية له من "وجهات النظر". إن خبرتنا تكشف عن وجود مقنع بقناع ديونيسيوس وممزق إلى قطع متناثرة فى خضم التشتت اللانهائى للكون[١٥]. ووفقا لهذا فإنه لا يمكن التعبير عن هذا التشتت الانطولوجى إلا بالتفسير.

ومفهوم نيتشه عن المنظورية متداخل مع فكرته عن التأويل أو التفسير، وكثيرا ما ينظر نيتشه إليهما بوصفهما مترادفين؛ فالأخير لا يوضح الأول ويكمله فحسب، وإنما ينطوى على توجه جديد نحو مشكلة المعرفة: "ولكن إلى أى مدى يصل هذا الطابع المنظورى للوجود، وهل له أى طابع آخر غير هذا، وهل الوجود بغير تفسير وبغير معنى لايصبح عديم المعنى، ثم أليس الوجود كله فى صميمه، من ناحية أخرى، مشاركا أو منخرطا بشكل فعال فى التفسير"[١٦]. إن المنظورية تثير صورا مرتبطة بمجال الإدراك الحسى ومن ثم مرتبطة بوضع الإنسان فى المكان. أما التفسير فهو مرتبط بصنف آخر من الصور. إن الإنسان الذى يترجم من لغة إلى أخرى يوصف بأنه مفسر أو مترجم حتى ولو كانت مهمته تتطلب مجهودا شخصيا لاكتشاف المقابلات المكافئة بين اللغتين، كما أن ترجمته نفسها يستحيل أن تكون أمينة أمانة مطلقة للنص. كذلك فإننا نقول إن مصورا قد فسر موضوعه (فى رسمه أو لوحته) وهذا القول يتضمن أن الفنان لم يقنع بأن ينسخ منظرا ريفيا معينا أو شيئا ما أو حياة ساكنة، بل إنه فى الواقع قد انساق وراء شعوره وأسلوبه الفنى فأبرز بعض الملامح وحذف بعضها الآخر لكى ينتج فى النهاية مايعبر فى نظره عن حقيقة الموضوع الذى صوره. إن الفن يدخل عنصرا معادلا للذاتية - أى عنصرا من الإبداع والأصالة - فى تمثل الإنسان للعالم. بيد أن هذا العنصر الذاتى الذى هو أبعد ما يكون عن أن يضيف شيئا للواقع أو الحقيقة يساعد على إظهار الواقع أو الحقيقة بصورة أكثر صدقا مما لو أدركت إدراكا حسيا مباشرا. وعندما نقول إن عازفا ماهرا أو قائدا بارعا لفرقة موسيقية قد فسر مدونة موسيقية، فإننا

نعنى بذلك أنه بتفسيره قد أعاد خلق العمل الموسيقى الأصلى، وأن العازف الماهر يفرض أسلوبه الخاص على العمل. كذلك ينبغى على المؤرخ الذى تقابله مجموعة من الوثائق أن يفسر أو يترجم هذه الوقائع التى توحى هى نفسها بعدد معين من الفروض. ومع ذلك فإن هذه المادة الخام ينبغى كذلك أن تنظم وتشكل بحيث تقدم صورة متماسكة عن الماضى الذى تتحدث عنه، كما أن هذه الصورة لن تنفصل أبدا عن الرؤية الشخصية أو الذاتية لمؤرخ بعينه"[١٧].

من هذه الأمثلة يتضح لنا أن التفسير يفترض نوعا من المبادرة الخلاقة أو المبدعة من ناحية المفسر، أى ذلك النوع من المبادرة الذى يدل من جانب المفسر على بعده التام عن أى تسرع بحيث يكون تفسيره نابعا من طبيعة النص نفسه ومعبرا عنه. ولهذا تنتهى فكرة التفسير عند نيتشه إلى ما يدعوه نوعا جديدا من الظاهراتية: "هذا هو جوهر الظاهراتية والمنظورية كما أفهمها: وفقا لطبيعة الوعى الحيوانى فإن العالم الذى يمكن أن نعيه هو عالم ظاهرى فحسب، وعالم إشارات"[١٨]. وبهذا المعنى لا نستطيع أن نتجاهل احتواء العالم على عدد لا يحصى من التفسيرات.

ولا يقتصر تأثير نيتشه فى فكر ما بعد الحداثة على الأفكار والمفاهيم السابقة، بل يتعداه إلى ما هو أهم من ذلك، وهو النهج أو الأسلوب الذى اتبعه فى هدمه للتراث الفلسفى، فتفكيكه لبنية العقل الغربى والمفاهيم الميتافيزيقية التى تمخضت عنه، وأيضا بحثه "الجينالوجى"[*] وتحليله الجذرى لأصل الأخلاق، وتتبعه لفكرة الحقيقة منذ أصولها الأولى فى الفكر اليونانى القديم، كل هذا كان له أكبر الأثر على فكر ومنهج كتاب ما بعد الحداثة. وتبلور هذا التأثير فى منهجين أساسيين ميزا تيار ما بعد الحداثة وهما المنهج التفكيكى الذى تزعمه "دريدا"(١٩٢٩ -) والمنهج الأركيولوجى الذى يمثله فوكو (١٩٢٦ - ١٩٨٤). فلم يقم دريدا بتقويض العقل الغربى فحسب، بل قام بتفكيك الأنساق الفلسفية والمذاهب الكبرى التى قامت عليها الحضارة الغربية، واعتمد دريدا فى منهجه على القراءة التفكيكية للنصوص لإظهار أوجه الاختلاف والتناقض والتصورات المتضادة داخل النص، ليضع كل أوليات التراث الفلسفى موضع الشك. كما استخدم فوكو البنيوية كمنهج علمى أهم ما يميزه إنكاره للذات وعداؤه للنزعة التاريخية من ناحية، واهتمامه بالنسق اللغوى من ناحية أخرى، وقد طبق فوكو منهجه الأركيولوجى (الحفرى) على دراسته للعقل الأوربى.

ونسأل الآن: هل يكفى كل ما سبق لاعتبار نيتشه فيلسوفا ما بعد حداثيا؟ لاشك أن نيتشه تصور حضارة بعد حداثية وذلك فى كتابه "هكذا تكلم زرادشت" وفى مواضع أخرى من كتبه، ولكن لابد من القول إن حضارتنا أو ثقافتنا ليست هى التى كان يقصدها. لقد تطلع نيتشه إلى "عصر برىء من الضغينة resentment أو على أقل تقدير إلى عصر تعيش فيه أعداد من الإنسان الأعلى والفلاسفة الجدد المتحررين من الضغينة. لاشك أن عصر هؤلاء لم يأت بعد، وكل ما نجده فى تيار ما بعد الحداثة الآن هو بعث جديد لضغينة عميقة إلى حد مخيف، وهى ضغينة لا تستبدل بحداثة عصر التنوير المتفائلة تشاؤما رومانسيا ولا حتى نزعة تشككية، بل تضع مكانها خيبة أمل مريرة. إن ما بعد الحداثة هى النزعة المستقبلية فى أيامنا الحاضرة، ولكنها نزعة خالية من أى تفاؤل، بل إنها خالية من أى إحساس بالمستقبل"[١٩].

لقد غاب بُعد المستقبل عن تيارات ما بعد الحداثة ـ على تنوعها ـ واتسمت بالنزعة الشكية والتشاؤمية؛ فقد اكتفت معظم هذه الاتجاهات ـ وخاصة الخطاب التفكيكى منها ـ بالجانب السلبى من النقد دون طرح أى بديل إيجابى، بمعنى آخر استخدمت كل الأدوات النقدية ولم تقدم نظريات جديدة بديلة للنظريات التى قامت بتفكيكها. لقد اكتفت معظم هذه النزعات ما بعد

الحداثية بالجانب التدميرى وكأنه المحطة الأخيرة لمسار الحضارة والتاريخ، فى حين أن التدمير الذى قام به نيتشه للتراث الغربى كان هو البداية - وليس النهاية - لطريق جديد غير مسبوق، لنظام ثقافى جديد، أى بداية لإبداع حضارة جديدة. لقد ظل نيتشه مهموما حتى النهاية بمستقبل الحضارة الأوربية؛ فتش عن جذور التفسخ فى التراث الغربى ووجده فى أصل الأخلاق، وبحث فى أعماق اللامعنى والعدمية التى انحدرت إليها الحضارة الأوربية فى محاولة منه لوقف انهيار هذه الحضارة، والمساهمة فى بزوغ فجر جديد لن يشرق إلا مع ظهور الذات الجديدة التى ينشدها والمتمثلة فى الإنسان الأعلى. وعلى الرغم من نزعة نيتشه التدميرية للتراث وثورته التى هزت العقل الأوربى وزلزلته؛ فقد ظل متفائلا حتى النهاية، داعيا إلى ميلاد حضارة جديدة تساعد على تدفق الدم من جديد فى شرايين الإبداع التى جفت.

ثالثا: نيتشه كناقد لما بعد الحداثة:

يزعم أنصار ما بعد الحداثة أن نيتشه هو سلفهم العقلى - كما أسلفنا القول - وعلى الرغم من أنهم وجدوا فى بعض كتابات نيتشه المثيرة والمحرضة تشابها مع ملامح نزعتهم "الما بعد حداثية" المعاصرة (اللانسقية - الدفاع عن النزعة المنظورية - المطالبة بتقييم متجاوز لكل القيم) فإن هناك من يرى فى هذه التشابهات مجرد وهم، بل ومن نظر إلى نيتشه باعتباره ناقدا ضمنيا لنزعة ما بعد الحداثة. ويستند أصحاب هذا الرأى إلى مفهوم نيتشه عن الذاتية الإنسانية الذى يختلف اختلافا جذريا - من وجهة نظر أصحاب هذا الرأى - عن مفهوم الذاتية فى فكر ما بعد الحداثة؛ فما يهم نيتشه هو إمكانية التجربة الذاتية الغنية والدافئة والمبدعة والمفعمة بالمعنى. ولعل هذا هو ما عبرت عنه عبارة نيتشه الشهيرة فى "هكذا تكلم زرادشت": "إننى لا أحب من كل ما كتب إلا ما قد كتبه الإنسان بدمه". وبينما نجد الذات الإنسانية غائبة فى خطاب ما بعد الحداثيين؛ فكما هو معروف أن البنيوية أنكرت الذات (فقد حدد فوكو - على سبيل المثال - البنية المعرفية لكل عصر بعيدا عن فاعلية الذات الإنسانية، واستبدل ليوتار الذات الفرد بالذات الكلية الفاعلة فى التاريخ) ويذهب معظم أنصار ما بعد الحداثة إلى اعتبارها - أى الذات - وهما، نجد نيتشه فى الجانب الآخر يؤكدها: "أجل! إن هذه الذات على ما فيها من تناقض واختلال، تثبت بكل جلاء وجودها فتبتدع وتعلن إرادتها لتضع المقاييس وتعين قيم الأشياء"[٢٠]. ولعل هذا التأكيد على التجربة الذاتية المبدعة هو ما يبعد ما بعد الحداثيين عن نيتشه أو يجعل نيتشه بعيدا عنهم.

تؤكد الباحثة كاثلين هيجنز Kathleen Higgins على نقد نيتشه الضمنى لفكر ما بعد الحداثة بالتركيز على ثلاث أفكار من فلسفة نيتشه أولها، نقده للوعى التاريخى المبالغ فيه، وثانيها، دفاعه عن العلم المرح، وثالثها، مذهبه عن العود الأبدى، محاولةً أن تبين من خلال هذه الأفكار رفض نيتشه للتوجه التاريخى لما بعد الحداثة؛ لصالح اهتمامه بالانخراط الشخصى والمباشر فى الزمانية واستيعابه الجاد لما بعد الحكايات بوصفها أدوات للوصول إلى معنى الذاتية، وهذا فى مقابل رفض أو إنكار ما بعد الحداثيين لجميع الحكايات الكبرى وإنكارهم للمعنى نفسه[٢١].

إن موقف نيتشه من التاريخ يحدد علاقته بما بعد الحداثة؛ فهذه الأخيرة ليست منفصلة عن التاريخ، ويعبر ما بعد الحداثيون عن موقف من التاريخ، شأنهم فى هذا شأن الحداثيين الذين يعيشون فى عالم تاريخى، كلاهما يفترض مسبقا أن التاريخ هو السياق الذى يدور فيه النشاط البشرى. ويدور الخلاف حول شكل هذا السياق ودلالته؛ فبينما يؤكد الحداثى أن العصر الحديث قد حقق نوعا من التقدم يفوق العصور السابقة، وحجته فى هذا أن فرسان الحداثة أنفسهم هم نتاج

أو ثمرة التراث التاريخى، فإن ما بعد الحداثى يؤكد العكس من ذلك، ويعد التقدم الحداثى مجرد وهم، كما يؤكد أنه ينبغى علينا أن نتخلى عن العوامل التراثية عند تقييم منجزات العصر. وفى حالة القطيعة مع التراث السابق يستمر ما بعد الحداثى فى تفسير التطورات المعاصرة بالعوامل التاريخية، حتى لو كان هو التاريخ الذى ينبغى على الورثة التخلى عنه.

يفترض - إذن - كل من الحداثيين وما بعد الحداثيين التاريخ بشكل مسبق فى تطوير نظرياتهم. وفكرة السياق التاريخى باعتبارها الخلفية التى يحدث فيها النشاط البشرى هى فكرة حديثة سيطرت على الفكر الغربى فى القرن التاسع عشر، وقد استمر هذا المنظور الحديث وعبر عن نفسه فى خطاب ما بعد الحداثة. ولو نظرنا بعين الاعتبار إلى السؤال المطروح: هل ما بعد الحداثة هى جزء من التاريخ أم لا؟ لوجدنا فى حقيقة الأمر أن كل تيار فكرى أو فلسفى يعكس تراثه الثقافى سواء أكان على وعى بهذا أم على غير وعى به، وحتى لو زعم هذا التيار أنه نوع من الهجوم أو التقويض لثقافة الآباء. وفى هذا الإطار يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة على أنها ميلاد جديد لحداثة قديمة أو فكر قديم؛ فالأمر الذى لاشك فيه أن ما بعد الحداثة مطوقة بالتاريخ، بل يمكن القول إنها تاريخية جديدة. وبهذا المعنى يصبح ما بعد الحداثيون تاريخيين، إذا ما أخذنا فى الاعتبار أنهم يحددون مواقفهم بوصفها رد فعل على تراث تاريخى طويل. وبهذا المعنى أيضا ينظرون إلى نيتشه كسلفهم الأكبر لكونه ناقدا للتراث التاريخى والنزعة التاريخية الحديثة. والأمر الذى يهاجمه نيتشه هو الإيمان بأن التاريخ عملية تقدم مستمر بلغت ذروتها فى فلسفة هيجل، وأن هذا التطور نحو الهدف مضمون بقوانين التاريخ الثابتة، باختصار يدين نيتشه تقدم التاريخ؛ فليس هناك تقدم عالمى كلى للتاريخ، كما يصر على هذا، حتى ليدين الإيمان بقوانين ثابتة للتاريخ تؤدى إلى هذا التقدم.

نعود إلى أفكار نيتشه الثلاث التى تعدها كاثلين هيجنز نقدا ضمنيا لفكر ما بعد الحداثة:

أولا: نقد نيتشه للمعرفة التأريخية، وهو النقد الذى يؤكد من خلاله على التجربة الذاتية. إن تحليل نيتشه الشكى للمعرفة التاريخية الحديثة هو نفسه تحليل موجه للتجربة المباشرة. والخطر الذى يلاحظه فى الاهتمام المرضى لمعاصريه بالتاريخ هو فى الواقع خطر على حالتهم أو وضعهم الذاتى، فالانشغال المفرط بالتاريخ فى رأيه يمكن أن يدمر إحساس الإنسان بالذات وبعلاقته المباشرة بعالم أكبر، وقد حدث هذا التدمير بالفعل للكثيرين. كما تحاول كاثلين هيجنز أن تبين أن الكثيرين من ما بعد الحداثيين الذين يذهبون إلى أن الذات الحاضرة أو الحضور الذاتى هو شىء متناقض من الناحية النظرية، شىء غير ذى معنى، وأن نيتشه يرى أن هؤلاء قد دمروا بالفعل[٢٢].

يؤكد نيتشه التجربة الذاتية من خلال هجومه على المعرفة التاريخية الحديثة (فى تأمله الثانى من كتابه "تأملات فى غير أوانها" وتحت عنوان: "استخدامات ومساوىء التاريخ بالنسبة للحياة") وكيف أنها - أى المعرفة التاريخية - تسلب الشخص شعوره أو حسه بالحياة، ويتجلى هذا فى الآثار الخمسة المؤذية للوعى التاريخى الحديث والتى يترتب عليها أن يفقد الفرد إحساسه بأنه ذات حية ويدمر علاقته الحيوية بالحياة: ١) يلغى الحس التاريخى إحساس الفرد واستمتاعه بالحاضر أو العالم المعيش مما ينتج عنه عدم القدرة على تقييم الحاضر، بل ويقوض سعادة الكائن البشرى، ولهذا يجب أن يكون لدى المرء القدرة على العيش بشكل غير تاريخى. ٢) يعوق الوعى التاريخى الحديث النشاط الإبداعى للفرد عن طريق إضعاف تأثير الحاضر، وإفساد قناعة الفرد بالفعل فى الحاضر وذلك لأن الحياة الصحية لكل من الأفراد وثقافتهم تعتمد على ما يسميه نيتشه بـ"القوة المرنة المبدعة" Plastic Power للشخص أو المجتمع. ٣) يخلق الوعى التاريخى الحديث

الفوضى Chaos فى الكائن البشرى ويضعف ارتباطه بالعالم الأكبر؛ فتدفق المعلومات يحول بينها وبين تصنيفها، كما أن تزاحم المعلومات التاريخية يجعلها فى حالة حرب مع بعضها البعض. ونتيجة لهذه الحرب يفقد الفرد ثقته فى قدرته على الفعل المبدع، ويتوافق سلوكه الخارجى مع ما هو تقليدى ويصبح هناك انفصال بين ما هو داخلى فى الإنسان وسلوكه الخارجى. ٤) يثمر الوعى التاريخى الحديث فردا لا يعبر عن ذاته، وتفصله عن واقعه الحاضر مسافة بعيدة، بحيث تحركه العناية المتزايدة بالمعرفة النظرية للوقائع الماضية، ويفقد الشخص الحديث قدرته على الاندهاش من حاضره، وتستأصل المعرفة التاريخية المستقبل تماما كما تستأصل الحاضر. ٥) تثمر المعرفة التاريخية أفرادا ساخرين أو متهكمين Ironic من دورهم فى العالم، ينظرون إلى أنفسهم باعتبار أنهم جاءوا متأخرين Latecomer(**) وتبدو أحداث حياتهم أمامهم كأن لا شىء فيها جديد ولا شىء له معنى يمكن أن يتحقق بحيث يصبح الشعور بالعجز هو سمتهم الأساسية(٢٣).

هكذا يكون للوعى التاريخى المفرط آثاره الضارة على الذات الفردية، بل ويربط نيتشه بينه - أى الوعى التاريخى - وبين التدمير السيكولوجى للذات الإنسانية. وعلى خلاف المتحمسين لفكر ما بعد الحداثة الذين يسعون إلى الانفصال عن الذات من خلال النقد النظرى، نجد لدى نيتشه تركيزًا على الفرد فى رفضه للتراث، ويلح فى كتاباته المتأخرة على التغيير فى وعى الفرد بذاتيته Individual's Subjective Sense of Self فى سياق العالم، والأساس فى هذا التغيير هو التوجه الزمنى للفرد، أى وعى الفرد بذاته فى الزمان Individual's Sense of Self in time(٢٤). هذه الدعوة للتحول الوجودى والذاتى للذات يجعل نيتشه مختلفا عن عدد كبير من المنظرين ما بعد الحداثيين الذين ينكرون أى معنى لفكرة الذات المتماسكة، أو أى معنى متسق عن الذات. والحقيقة أن من يفتقر إلى الحس الجمالى يمكن أن يقع فى وصف نيتشه بأنه ما بعد حداثى، وبصرف النظر عن الناحية الجمالية فإنه يمكننا أن نصف نيتشه - على حد قول كاثلين هيجنز - بأنه "بعد بعد حداثى، ذلك لأنه إذا كانت ما بعد الحداثة تنتقد الإيمان بالتقدم التاريخى، فإن نيتشه ينادى بخطوة أخرى تبعدنا عن الأسلوب التاريخى بأسره. غير أن "مصطلح" بعد بعد حداثى، يمكن أن يكون وصفا مضللا للخطوة التى ينادى بها نيتشه، لأن هذه الخطوة ليست خطوة إلى الوراء، بل خطوة إلى الأمام، لا نحو حالة انفصال، بل نحو حالة من الانخراط المباشر فى التجربة الذاتية"(٢٥).

ولو تتبعنا القائمة التى يضعها نيتشه للآثار الضارة الناجمة عن الوعى التاريخى المفرط لاكتشفنا أن الكثيرين من المفكرين ما بعد الحداثيين يتعرضون للنقد أكثر من التبرير، فهذه القائمة بها مشكلات كثيرة تؤدى إلى الإحساس السليم بالذات. وتؤكد آراء نيتشه عن الوعى التاريخى المفرط - فى تأمله الثانى السالف الذكر - التباين الشاسع بينه وبين ما بعد الحداثيين، ومن أهم هذه الآراء فكرته عن "اللاتاريخى" ahistorical و"المتجاوز للتاريخ" Superhistorical. تتضمن فكرة اللاتاريخى تأكيد الإنسان لوجوده الحقيقى فى قدرته على النسيان، وهى الشرط الجوهرى لسعادة الجنس البشرى، ولذلك تصبح مهمة الإنسان هى تطوير قدرته على النسيان من أجل الحياة، وهذا عكس ما يهدف إليه ليوتار على سبيل المثال وتتضمن فكرة المتجاوز للتاريخ تحول صيرورة التاريخ إلى الأبدية، ويراها نيتشه فى الشخص المتجاوز للتاريخ الذى يمنح الوجود السمة الأبدية، أى الذى يعيش اللحظة ويبدع من أجل الأبدية، وهى هدف التاريخ إذا كان لابد له من هدف. والمبدع عند نيتشه إنسان تلقائى عفوى، لكن هذه العفوية محددة تاريخيا، أى أن إبداعنا

مشروط بالظروف التاريخية التى نعيش فيها؛ فإنتاج المبدع هو تعبير عن الطاقة، عن الحياة والنمو.

ويدافع نيتشه عن ما بعد الحكاية أو الحكايات الكبرى وهذا ما يرفضه ما بعد الحداثيون، وإذا كان التاريخ يسلمنا إلى القلق، فإن من الضرورى أن نشفى أنفسنا من هذا القلق بالأمل، على أن نستمد هذا الأمل من النموذج الإغريقى الذى نظم عماء الثقافات الأجنبية التى استحوذت عليهم عن طريق تأمل احتياجاتهم الأصلية، وهذه هى الاستراتيجية التى يفترضها نيتشه لنصبح ذوات بشرية مرة أخرى بأن نستعيد الروح الديونيسية المندفعة والخلاقة، وهى السمة الغالبة على العصر الملحمى والتراجيدى عند اليونان. إن ارتباط نيتشه المباشر بالحاضر واستخدامه ما بعد الحكايات كوسائل لتوجيه الفرد نفسه داخل الزمن، بالإضافة إلى تأكيده على التجربة الحيوية الذاتية يختلف تماما عن ما بعد الحداثيين المعاصرين. ويتضح هذا بشكل خاص فى أعمال نيتشه المتأخرة أى فى فترة النضج.

ثانيا: دفاع نيتشه عن العلم المرح: تدور الفكرة الأساسية فى كتاب نيتشه عن "العلم المرح" حول التوجه الزمنى للفرد، ويعالج موضوعات تتعلق بالتاريخ والزمن. ويعرف نيتشه "العلم المرح" فى تصدير الطبعة الثانية للكتاب بأنه: "الروح الذى يقاوم بصبر، وعنف، وصرامة، ودون إذعان، ودون أمل أيضا إن هذا الكتاب كله ليس سوى بعث أو إثارة للمرح بعد طول حرمان وعجز، صحوة من جديد للإيمان بالغد وبعد الغد، إحساس مفاجئ واستشراف للمستقبل، بحث عن مغامرات جديدة"[٢٦]. هكذا يركز الكتاب على التوجه الزمنى ناحية المستقبل، وعلى ثروة الاختيارات المبدعة التى نمتلكها لإضفاء النظام على عماء الصيرورة أو التدفق الزمنى. ويتناول نيتشه فى الكتاب الأول من "العلم المرح" إعادة تفسير التاريخ - لا رفضه - من خلال تجربة الإنسان فى الحاضر: "يظل كل إنسان عظيم يؤثر تأثيرا فعالا: فبفضله يعتدل ميزان التاريخ مرة أخرى، وتتدافع مواكب آلاف الأسرار المخبأة فى الماضى من مكامنها لتحيا تحت شمسه الساطعة. وليس ثمة مجال للتنبؤ بما يمكن أن يصبح جزءا من التاريخ. ربما كان الماضى لا يزال مجهولا! ولهذا تظل الحاجة ماسة لكثير من القوى التى ترجع إلى الماضى وتنقب فيه بنشاط"[٢٧]. الإنسان العظيم - إذن - يُحيي الماضى ويجدده، وربما يكون هذا النص أبلغ دليل على ابتعاد نيتشه عن فكر الكثير من ما بعد الحداثيين؛ فهو يؤكد بشكل إيجابى دفاعه عن ما بعد الحكايات التى رفضها فكر ما بعد الحداثة.

والذين يمارسون "العلم المرح" - فى رأى نيتشه - لا يحاولون معرفة كل شىء، ولا يحرصون على الوصول إلى الحقيقة ولا إلى أعماقها مهما كان الثمن، ولا يكترثون بمحاولة نزع قناع الحقيقة التى هى فى رأيه محاولة قاتلة. هذا فضلا عن أن النشاط الفلسفى لا يتعلق بالعثور على الحقيقة، بل بشىء آخر مختلف، بالمستقبل، بالنمو، بالحياة، بالقوة. وقد ذهب نيتشه إلى ما هو أبعد من هذا، فقد اهتم بما يبدو على السطح، لكن هذا الاهتمام بالسطح نابع من اهتمامه بما وراء السطح من أعماق بعيدة؛ أى نابع من اهتمامه بالعمق الذى يتخلله الوعى أو ينفذ فيه. وهذا على عكس ما يذهب إليه فكر ما بعد الحداثة، فنجد بودريار - على سبيل المثال - يقول بالاهتمام بالظواهر لأننا لا نملك غيرها، فى حين اهتم نيتشه بالظواهر لأنه نظر فى الأعماق، وكان الأغريق هم المثل الأعلى عنده فى هذا الشأن؛ فقد اهتموا بالسطوح التى تنبع من الأعماق. وحقيقة الأمر أن الأغريق اهتموا بما يبدو على السطوح لأنهم عاشوا فى الأعماق، فى عصر البطولة، عاشوا فى الحقيقة المأساوية (التراجيدية) لذلك لم يحاولوا نزع قناعها.

يؤكد نيتشه على تجربة الحاضر المؤثرة أو الفاعلة فى خطة التاريخ، والفعل فى الحاضر لا يكون مؤثرا أو فعالا لأنه يتعلق بهدف عميق، بل لأنه يتعلق بالسطح. وعلى الرغم من أن نشاطنا فى الحاضر يبدو متأثرا فى مظهره بالأحداث التاريخية فإنه فى نفس الوقت جيشان أصيل معبر عن وجودنا الداخلى دون أن يكون مرتبطا بغاية تاريخية. وإن كان مغزى هذا النشاط ليس محددا من قبل الأحداث التاريخية الكبرى التى تكمن وراءه، إلا أنه نشاط ممتع يتخذ من البهجة الجمالية والسعادة هدفا له. والنشاط البشرى من وجهة نظر "العلم المرح" أشبه بالموجات: "كم هى شرهة هذه الموجة القادمة، تبدو وكأنها تخفى شيئا ما.. تبدو وكأنها تحاول أن تستبق شيئا ما؛ هناك يبدو شىء ذو قيمة عليا مختبئ هناك - والآن تعود - أى الموجة - متثاقلة.. ترى هل خاب أملها؟ هل وجدت ما تبحث عنه؟ ألم تتظاهر بخيبة الأمل؟ لكن تقترب منها بالفعل موجة أخرى أكثر شراهة من الأولى، وتبدو روحها مليئة بالأسرار هكذا تحيا الأمواج - وهكذا نحيا نحن"[٢٨].

ترى كاثلين هيجنز أن "العلم المرح" له وظائف تعارض الآثار الخمسة الضارة المترتبة على الوعى التاريخى الحديث - التى أسلفنا الحديث عنها فى النقطة السابقة- : ١)إذا كان الوعى التاريخى يفقد الفرد إحساسه بالاستمتاع بالحاضر ويعوق سعادته، فإن العلم المرح يحبط هذا الإحساس ويبعث على الاستمتاع بالتجربة الحاضرة استمتاعا جماليا.٢) إذا كان الوعى التاريخى يحول بين الفرد وبين النشاط الإبداعى، فإن العلم المرح يشجع على الإبداع فى اللحظة من خلال إعادة تشكيل الماضى الذى توارثناه. ٣) إذا كان الوعى التاريخى يضعف ارتباط الفرد بالعالم الأكبر، فإن العلم المرح يؤكد شعور الفرد بذاتيته من خلال اتصاله الحيوى بالعالم - لا الانسحاب منه - ومحاولته إضفاء النظام على عماء الصيرورة، والانخراط فى الأحداث التاريخية والقيام بدور فعال فى إعادة تنظيمها وإعادة تحديد معناها ومغزاها. ٤) إذا كان الوعى التاريخى يفصل الفرد عن واقعه الحاضر، فإن العلم المرح يساعده على تطوير قدراته للتركيز على نتائجها. ٥) إذا كان الوعى التاريخى يفرز أفرادا يتهكمون من دورهم فى العالم، فإن العلم المرح يعارض هذا المنظور التهكمى بطريقة أكثر تهكمية ويفسر شعور الأفراد بالمجىء متأخرا بأنها ظاهرة تمركزت فى انحسار وتدفق التاريخ، وسوف تمر هذه الظاهرة وتتطور مرة أخرى، وبصفة عامة فإن العلم المرح يقدم زمانا مفعما بالمعنى ويعارض الرؤية الزمانية التى تسرق من الحاضر أهميته الذاتية[٢٩].

والآن هل يمارس أنصار ما بعد الحداثة العلم المرح؟ تجيب كاثلين هيجنز على السؤال بأننا نستطيع أن نلاحظ بعض أوجه الشبه بين العلم المرح ومنظور ما بعد الحداثيين المعاصرين؛ فالعلم المرح يرفض التفسير الحديث لأصحاب النزعة التاريخية، وهو التفسير الذى يصور الحاضر كنتاج لتيارات تاريخية تدفقت فيه. هذا المنظور يبدو فى الواقع كأحد المنظورات الممكنة فى العلم المرح، وليس من الضرورى أن يكون هو المنظور الوحيد أو الأكثر دقة. من هذه الناحية فإن هذه النظرة تشبه إلى حد كبير رأى ما بعد الحداثيين المعاصرين بأن الأساليب المهيمنة للتفكير وللقيم التى تشكل التاريخ هى بلا أساس، وأن بإمكاننا أن ننأى بأنفسنا عنه. وكلام نيتشه فى العلم المرح من الناحية الجدلية السلبية يشبه المجادلة ضد النزعة التاريخية عند ما بعد الحداثيين، لكن نيتشه يحاول أن ينقذ الحاضر بكل ما فيه من مباشرة، فنحن نبدع الحاضر وليس هو نتاج تيارات تاريخية عملت على تكوينه.

والواقع أن الاقتراح الإيجابى المتضمن فى فكرة العلم المرح لن يبدو ما بعد حداثيًا إلا عند الفحص السطحى له؛ وذلك لأن المنظور الحقيقى الذى يتبناه نيتشه يتضمن الوعى بأن التجربة تتسم بطابع التجزؤ والزوال، وذلك فى مقابل أى تفسير مطلق للتجربة داخل إطار مخطط شمولى أو

كلى. ولو أمعنا فى فحص الأمر بشكل أدق لوجدنا أن الاقتراح الإيجابى الذى يقدمه العلم المرح هو أقل ما بعد حداثية مما يبدو عليه؛ فالعلم المرح يؤكد قيمة ما هو عابر عن طريق الرجوع إلى ما يمكن أن نسميه المباشرة الجمالية aesthetic immediacy أو تأكيد جمالية اللحظة المباشرة. ويتضمن العلم المرح فى الوقت نفسه استيعاب المباشر استيعابا ذاتيا. من هذه النواحى جميعها لا يتوافق ما يقرره نيتشه فى العلم المرح مع تيار ما بعد الحداثة المعاصر. ونحن لا نجد فى كتابات ما بعد الحداثيين ما يدل على تقديرهم للمباشرة الخالصة Sheer Immediacy فدريدا - على سبيل المثال - يجعل من الغياب وليس الحضور - أى استحالة المباشرة - أحد مبادىء التواصل[٣٠].

لقد ورث ما بعد الحداثيون من نيتشه النزعة المنظورية، وهى النزعة التى تقر بأن كل وجهة نظر أو رأى هو تفسير، ولكنهم لم يرثوا العلم المرح أو بمعنى آخر ليس لديهم منظور مرح. وإذا كانوا قد أخذوا عنه المنظور التهكمى؛ فإنه ليس كتهكمية نيتشه الذى جمع فيه التهكم مع البهجة المباشرة وغير الهادفة، فى حين لا تدافع ما بعد الحداثة عن نزعة جمالية. إن موقف أنصار ما بعد الحداثة من النصوص وأشكال الخطاب يمكن أن يمتد إلى موقف ذاتى من العالم الأكبر، وإذا سلمنا بهذا فهو لا يمكن أن يكون موقفا وجوديا من حياة الإنسان فى العالم ولا موقفا جماليا من العالم المعيش. ولكن هذا الموقف الما بعد حداثى من العالم يستلزم أن يصبح العالم أو أى شىء نصا يتطلب التفسير. يختلف إذن العلم المرح عن موقف ما بعد الحداثة؛ فالأول هو موقف شخصى عميق لتفسير التفكير والمعيشة بمعناهما الشخصى العميق. ويمكن اعتبار العلم المرح ما بعد حداثيًا فقط فى رفضه النزعة التاريخية الحديثة، ولكنه بخلاف ذلك موقف شخصى إلى جانب أنه يعبر عن الاستمتاع الجمالى باللحظة الحاضرة، كما أنه فى الوقت نفسه تأكيد لقيمة ما بعد الحكايات.

ثالثا: مذهب نيتشه عن العود الأبدى: وهو من أكثر أفكار نيتشه المثيرة للحيرة والدهشة وقد دارت حوله تفسيرات كثيرة مفادها جميعا أنه يعبر عن موقف نيتشه الخاص من الحياة ومن اللحظة الحاضرة. ففى الوقت الذى يؤكد فيه العود الأبدى دورة الزمن التى تعيد نفسها فى عدد لا يحصى من المرات، ترتبط كل لحظة بالماضى والمستقبل بنفس القدر؛ فكل لحظة هى حدث مستقبلى، كما هى حدث ماض فى نفس الآن. ويمنح العود الأبدى اللحظة الحاضرة أهمية متفردة فى دورة الزمن، لأنها لحظة الفعل الإنسانى، وهى أيضا اللحظة التى يمكن أن يعاد فيها تفسير كل عناصر الماضى وإعادة تنظيمها فى المستقبل. فى العود الأبدى تختفى الحدود الفاصلة بين الماضى والمستقبل ليذوب كل منهما فى الآخر، لأن كل لحظات الزمن تعود بشكل أبدى؛ فكل لحظات المستقبل قد حدثت بالفعل، وأيضا كل لحظات الماضى - لأنها سوف تعود مرة أخرى - وتصبح جزءا من المستقبل. والنتيجة المترتبة على انهيار الحدود الفاصلة بين الماضى والمستقبل هى أن يصبح الحاضر هو اللحظة الفعالة التى يعاد فيها صياغة موضوعات الماضى وموضوعات المستقبل، أى أن اللحظة الحاضرة هى التى تضفى أهمية على كل لحظات التاريخ.

نعود إلى أوجه التشابه والاختلاف بين ما بعد الحداثة وأكثر مذاهب نيتشه المتعلقة بالزمن - أعنى العود الأبدى - لنجد أن هذا الأخير يعارض الآثار الخمسة الضارة المترتبة على الوعى التاريخى الحديث: ١) أن العود الأبدى كنموذج للزمن يركز على أولانية الحاضر، ويحث على الاستمتاع الجمالى بالحاضر، الحاضر الخالص من أى اهتمامات غائية. ٢) تأكيده على فعالية الإبداع باعتباره وسيلة إضفاء المعنى على الماضى، فالعود الأبدى يغذى أو يشجع هذا النشاط الإبداعى بدلا من أن يعوقه. ٣) هذا التأكيد على الإبداع يفرض كذلك إحساسا بالارتباط الذاتى

بالعالم الأكبر وبإمكان التأثير الفعال فيه. ٤) عندما يؤكد العود الأبدى إمكانية إعادة النظر باستمرار فى دلالة أو معنى الماضى عن طريق الفعل الحاضر والتقييم اللحظى، فإن العود الأبدى يقف بذلك فى مواجهة التيارات التى تكرس أفكار الاضمحلال والذبول والأفول فى التاريخ. ٥) استخدام نموذج العود الأبدى، شأنه شأن العلم المرح، يلقى ظلال السخرية والتهكم على الفكرة التى تستحق أن نسخر منها عن كوننا قد جئنا متأخرين فى التاريخ. ذلك أن نموذج العود الأبدي يجعل فكرة كوننا قد جئنا متأخرين فى التاريخ فكرة مثيرة للاستهزاء والسخرية. لأن الفكرة الأخيرة قد تجعلنا ننظر إلى اللحظة الحاضرة وسائر اللحظات الأخرى إما على أنها هى آخر نقطة فى التاريخ أو أول نقطة فيه أو على أنها تمثل أى نقطة بين السابق والمتأخر[٣١].

يمكننا الآن أن نلاحظ نوعا من النشاز الذى لا يمكن أن يتسق فيه مذهب نيتشه عن العود الأبدى الذى يؤكد الحاضر مع مصطلح ما بعد الحداثة. ذلك أن ما بعد الحداثة قدمت مذهبا مصطنعا عن التأخر فى الزمن، بينما نجد أن مذهب نيتشه ينظر إلى هذه الفكرة على أنها أضحوكة. ربما يقال إن الرأى الذى نجده فى العلم المرح يعامل التاريخ بعدم جدية، ولكن مذهب العود الأبدى يستبعد فكرة التاريخ من أساسها؛ فعندما يقدم - أى العود الأبدى - نموذجا عن الزمن يصبح فيه ما يسمى بالماضى وما يسمى بالمستقبل أشياء تعسفية إلى حد كبير، إذ يستبعد هذا المذهب أو ينفى - بطبيعة الحال - فكرة الخط الزمنى المتصل الذى يكتب عليه التاريخ وينقسم إلى ماض وحاضر ومستقبل. قد يقال إن مذهب العود الأبدى قريب إلى حد ما من فكر ما بعد الحداثة فى استبعاد المسلمات التقليدية الراسخة فى تفكيرنا، وأن فكرة الخط المستقيم للزمن هى إحدى هذه المسلمات. ولكن يرد على هذا أن وضع مثل هذه المسلمة على خريطة التاريخ يعتبر نزعة تاريخية لا يمكن أن يتورط فيها مذهب نيتشه المعادى للنزعة التاريخية.

والأهم مما سبق أن الرؤية الإيجابية لمذهب العود الأبدى هى بالقطع رؤية ليست ما بعد حداثية. وأحد أسباب ذلك هى أن هذا المذهب - أى العود الأبدى - يقدم رؤية كلية أو شمولية وغير تقليدية للزمن. أضف إلى هذا أن رؤية هذا المذهب المنظورية للزمن تتضمن اتخاذ موقف شخصى أو ذاتى مما سميناه المباشرة الجمالية (النظرة إلى التجربة المباشرة نظرة جمالية) والهدف الحقيقى من هذه الرؤية الشمولية أو الكلية هو إضفاء الذاتية على النشاط الذى يقوم به الإنسان فى الحاضر[٣٢]. هكذا يتبين لنا مرة أخرى - كما أوضحنا من قبل - أن الاتجاه الذى يسير فيه واحد من أهم مذاهب نيتشه - وهو العود الأبدى - يتعارض تعارضا تاما مع الموقف النظرى البعيد عن الواقع لما بعد الحداثة. فهذه الأخيرة بقطعها مع الماضى لم يعد لديها القدرة على رؤية الحاضر باعتباره لحظة فعل مبدع من المكن أن يؤثر بشكل فعال فى تراث الماضى.

يعتقد الكثير من الباحثين أن أحد الأسباب التى تجعل فكر ما بعد الحداثة قريبا من فكر نيتشه أو امتدادا له هو ولع هذا الأخير بالكتابات المجتزأة والحكم الموجزة، وميله إلى استخدام الشذرات، وهو نفس الأسلوب الذى غلب على معظم كتابات ما بعد الحداثيين المعاصرين. ومن المعروف أن القطوف أو الشذرات Fragments لها وظائف مختلفة ويمكن أن تستخدم لأغراض متنوعة؛ فمنها ما تستخدم استخداما أدبيا ويتم تقييمها تقييما جماليا من أجل ذاتها، ومنها ما تقدم أفكارا جديدة، ومنها ما تعبر عن رمز إيجابى، كما يمكن استخدامها بشكل سلبى فتقدم رمزا سلبيا حينما تمثل اللامعنى المعطى فى النص. فهل استخدم ما بعد الحداثيون الشذرات لنفس الأغراض التى استخدمها نيتشه؟ إن قطوف وشذرات نيتشه كان لها توجهات مختلفة، غلب عليها الطابع الإيجابى، ومنها ما كان له وظيفة مبهجة، والبعض الآخر منها على سبيل الحكمة.

أما شذرات ما بعد الحداثيين فنجد أن الطابع الغالب عليها هو الطابع السلبى التشاؤمى، بحيث تحولت وظيفة الشذرات فى كتاباتهم إلى وظيفة تدميرية، بل ويمكن القول - وبدون أن نكون متجنين على هذا الفكر - أن التدمير كغاية فى ذاته كان هو النغمة السائدة فى معظم كتابات أصحاب هذا الاتجاه.

خاتمة:

اعتمد "أنصار ما بعد الحداثة" على ما ورد فى كتب نيتشه من نصوص، فهل نيتشه مجرد نصوص يستطيع أى إنسان أن يفعل بها ما يريد، فنجد من يستخرج منها ملامح حداثية، وآخر يدلل على ما بعد حداثيتها؟ والسؤال الملح الآن: كيف نتعامل مع نصوص نيتشه، مع الأخذ فى الاعتبار أسلوبه المتشذر وغير النسقى مما يجعله قابلا لتفسيرات متعددة. فهل نستطيع أن نزعم أن ما بعد حداثة نيتشه هو ثمرة سوء تفسير من أنصار هذا الرأى! وإلا فكيف نتجاهل بعضا من نصوصه؟ إن الأسلوب التهكمى أحيانا والمبالغ فيه أحيانا أخرى لا يعنى كاتبه حرفية النصوص، مما يفرض على المتلقى لأفكاره قراءة ما بين السطور وفهم وجهات النظر المتغيرة والمتعارضة أيضا. وعلى الرغم من أننا نجد عند نيتشه الكثير من المقومات التى تجعل الخطاب مفهوما (كأفعال الاستبعاد والموافقة والافتراض) فإننا نجده مع ذلك يلجأ إلى وسائل شتى كالأسلوب المجازى لتعويق هذه المعقولية. لهذا السبب أفسحت نصوص نيتشه المجال لتفسيرات متعددة مما يوحى حقا بأنه ليس هناك نيتشه واحد، بل أعداد مختلفة من نيتشه. ولكن واحدا منهم فقط هو نيتشه الذى تنبأ أو توقع أسوأ ملامح التاريخ الأوربى الحديث، ونيتشه هذا على وجه التحديد هو الذى يبعث للحياة الآن ويحتفل به باعتباره ما بعد حداثيا. هذا فضلا عن لجوء الكثير من مفكرى ما بعد الحداثة وخاصة الفرنسيين منهم (بالإضافة إلى هيدجر أيضا إذا جاز لنا اعتباره ما بعد حداثيا وهو يبدو كذلك) إلى كتابات نيتشه غير المنشورة والمعروفة باسم Nachlass (أى ما يعثر عليه من كتابات أحد الكتاب المتوفين ولم يسبق نشره أثناء حياته) وهى كتابات رسم نيتشه خطوطها ولم ينشرها أبدا.

لعل ما يربط عصر ما بعد الحداثة بفكر نيتشه هو أنه العصر الذى تحققت فيه نبوءة هذا الأخير بأن "العالم الحقيقى أصبح خرافة"؛ فثورة المعلومات والاتصالات التى أسهمت فى إبراز تيار ما بعد الحداثة ساعدت على تدفق آلاف المعلومات والتفسيرات عن الجوانب المختلفة للواقع، وساهمت الحرية التى يتمتع بها الإعلام المعاصر فى اختلاف وجهات النظر وظهور تناقضات كثيرة جعلت إدراك الواقع أمرا أكثر صعوبة من ذى قبل؛ فكيف لنا أن نعرف هذا الواقع فى ذاته فى ظل وفرة الصور والتفسيرات، والمنافسة بين وسائل الاتصال وحرية انتقال المعلومات التى تبدو فى أحيان كثيرة متعارضة!!؟

إن ما بعد الحداثة مارست نقدا كليا وعدميا للعقل وقامت بتفكيك البنى الفكرية لمذاهب الفكر الغربى دون أن تضع بديلا لكل المعايير التى انتقدتها، ولهذا فهى فى رأى البعض لا تستحق الاعتراف بها كمقولة تاريخية وثقافية وفلسفية، وإنما هى "ليست سوى رد فعل هستيرى للحركة التاريخية المتسارعة فى التغير والتطور. وهى بهذا المعنى تمثل الوجه المضاد بشكل حاسم لموقف حب القدر الذى عارض به نيتشه الشعور بالضغينة Resentment وبذل كل جهده لكى يكون (أى حب القدر) هو موقفه الخاص. بهذا المعنى الشجاع يجب أن نقول إن حب القدر ليس تخليا عن كل شىء أو الزهد فى كل شىء، إنما هو تعبير عن الرغبة العارمة فى أن نلقى بأنفسنا

فى خضم مشروعاتنا وفى خضم التاريخ. بيد أن هذه الرغبة العارمة تبدو هى السمة المميزة للحداثة والدافع الملح لها، وليست هى السمة المميزة لما بعد الحداثة[٣٣]".

وأخيرا يمكننا أن نسأل: ما هى النتيجة التى يمكن استخلاصها من هذه الآراء المتعارضة والمبرهنة على حداثة نيتشه تارة وما بعد حداثته تارة أخرى؟ هل يمكن وصف نيتشه بأنه ما بعد حداثى؟ لو جاز هذا الوصف لكان من الواضح ومن الأمور المفارقة أن ما بعد حداثته، - إن جاز هذا التعبير - هى فى الحقيقة ما بعد حداثة ذات طابع حديث إذا جاز. وربما تكون مشروعية هذا الوصف هى موضع شك الآن، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا الوقت الضائع فى الصراع حول تحديد وتعريف فترة ليس لها ملامح واضحة، فترة غياب تقدم جوهرى فى تفكير ما بعد الحداثة. وربما لا يجانبنا الصواب إذا قلنا إن الكلمة انحدرت إلى سقط متاع إعلامى؛ فلم تفشل ما بعد الحداثة فى أن تشير إلى شىء هام فحسب، بل إنها أيضا شتتت وشوهت الموضوعات الجوهرية التى تناولتها. وإذا ما قارنا السمات السلبية والمتشائمة التى يتسم بها تيار ما بعد الحداثة، بما يمكن أن نخلص به من فلسفة نيتشه، فإن ما يريد هذا الأخير أن يقوله شىء فى غاية الأهمية وعظيم الدلالة، إن ما أراد نيتشه أن يقوله ليس شيئا هينا أو غير ذى بال، لأنه يتعلق بقدرتنا على الحياة والاستمتاع الجمالى والإبداعى بإعادة إبداع هذه الحياة، تحقيقا للمزيد من الإرادة والقوة والمخاطرة، أى للمزيد من الحياة..

الهوامش:

(1)Gianni Vattimo: The Transparent Society, Trans:by David Webb, The Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1992. p4-5.

(٢) ليوتار، جان - فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثى. ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، ١٩٩٤. ص١٠٨.

(٣) المرجع السابق، ص٢٧.

(٤)عاطف أحمد: الحداثة، ما بعد الحداثة، بعض الخصائص والإشكاليات. قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر ١٩٩٩، ص٤٠١.

(٥) ليوتار، جان - فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثى ص٢٣.

(٦) المرجع السابق، ص٢٤.

(٧) المرجع السابق، ص٢٧.

(٨) المرجع السابق، ص٢٨.

(9) Nietzsche, Friedrich: Beyond Good and Evil: Trans. And Commentary by Walter Kaufmann. New York, Vintage Books. 1966. Sec.16.

(١٠) نيتشه: إرادة القوة فقرة ٤٨٤، ورد النص فى كتاب فؤاد زكريا: نيتشه، الدار البيضاء، منشورات الجامعة، الطبعة الثالثة ١٩٨٥، ص٧٢.

(11) Nietzsche, Friedrich: The will to Power. A New Translation by Walter Kaukmann and R. J.Hollingdale. New York. Random House. 1969. Sec. 481.

(12)Nietzsche, Friedrich: The Twilight of the Idols. Trans. By Anthony M.Ludovici. New York, Russell & Russell. Inc. 1964. P25.

(13) Nietzsche, Friedrich: On Genealogy of Morals. Translated by Walter Kaufmann and R.J.Hollingdale. New York. Vintage. Books Edition. 1967. 111. Sec.12.p.119.

(14) Nietzsche, Friedrich: The will to Power. Sec. 331.

(15) Granier, Jean: Perspectivism and Interpretation, in The New Nietzsche, Contemporary Styles of Interpretation. Edited and introduced by David B.Allison. The MIT Press. London, Cambridge. P191.

(16) Nietzsche, Friedrich: The Gay Science. Trans. with Commentary by Walter Kaufmann. New York, Vintage Books Edition. 1974. Sec 374

(17) Granier, Jean: Perspectivism and Interpretation, p191.

(18)Nietzsche, Friedrich: The Gay Science. Sec.354.

(*) الجينالوجي بمعنى البحث عن الأصول والأنساب الأولى كما فعل هزيود (القرن السادس ق.م) في كتابه عن جينالوجيا الآلهة أو أنسابها وأصولها الأولى.

(19)Solomon.C.Robert: Nietzsche, Postmodernism, and Resentment: A Genealogical Hypothesis. In Nietzsche as Postmodernist. Essays Pro and Contra. Edited and with an introduction by Clayton Koelb. The State University of New York Press. 1990.p.281.

(٢٠) نيتشه : فريدريك : هكذا تكلم زرادشت. ترجمة فليكس فارس. بيروت، المكتبة الأهلية، ١٩٣٨. ص٥٢.

(21) Ibid: p.194.

(22) Ibid: p.195.

(**) وردت هذه الفكرة عند الشاعر الألماني هيلدرلن (١٧٧٠ - ١٨٤٣) في بيت مشهور من قصيدة "خبز ونبيذ" يقول فيه : "آه يا صديق لقد جئنا متأخرين".. ويقصد هيلدرلن من هذه العبارة أننا أتينا بعد عصر البطولة والقداسة ونعمة الحضور الإلهي في كل شيء على نحو ما تصور هذا الشاعر العصر البطولي والملحمي في تاريخ الإغريق.

(23) Ibid: p.195 – 196.

(24) Ibid: p.197.

(25) Ibid: p.193.

(26)Nietzsche, F:The Gay Science. Preface for the Second Edition. P.32.

(27) Ibid: Book1.sec.34.

(28) Ibid: Book4.sec.310.

(29)Higgins, Kathleen: Nietzsche and Postmodern Subjectivity. P.205.

(30) Ibid: p.206.

(31) Ibid: p.212.

(32) Ibid: p.212.

(33)Solomon. C.Robert: Nietzsche, Postmodernism, and Resentment. P.292.

إشكالية قراءة التراث

مصطفى بيومي عبد السلام

" **Reading is an activity that is guided by the text; this must be processed by the reader, who is then, in turn, affected by what he has processed"**

Wolfgang Iser

{١}

تضطلع هذه الدراسة بفحص "إشكالية قراءة التراث"، بوصفها إشكالية قائمة فى قراءة النصوص التراثية التى تنتمى إلى مجالات معرفية مختلفة . ونرى أن هذه الدراسة مشروعة لأسباب نوردها فيما يلى :

أولاً : إن "إشكالية قراءة التراث" إشكالية واحدة لا تتغير ولا تتبدل بتغير وتبدل الحقل المعرفى. إن كل قراءة للنص / التراث تطمح - فيما أتصور - إلى إنتاج معرفة جديدة بالنص المقروء سواء كان هذا النص نصاً أدبياً، أو فلسفياً، أو دينياً، أو نقدياً، أو سياسياً ... إلخ، ولذلك ينطوى الإشكال المعرفى لعملية قراءة التراث على علاقات أساسية ثابتة لا تتغير ولا تتبدل، مما يجعل من هذا الإشكال "إشكالاً واحداً فى قراءات متعددة متباينة بتعدد حقول التراث وتباينها"[1] . وسوف نوضح هذه النقطة تفصيلاً فى فقرة لاحقة.

ثانياً : إن النصوص التراثية على الرغم من انتمائها إلى مجالات معرفية متباينة لا فرق بينها بوصفها نصوصاً فى المقام الأول، قابلة لعملية الانقراء، أو بالأحرى ما يمكن أن نطلق عليه قابلية النصوص التراثية لعملية التأويل، فلا فرق يذكر بين النص الأدبى أو النقدى أو الفلسفى أو الدينى أو السياسى، إن كل ذلك موضوع للقراءة والتأويل . ربما يبدو صحيحاً أن إجراءات عملية القراءة تختلف من نص إلى آخر، ولكن هذا لا يعنى أن هناك فروقاً بين النصوص . إن الافتراض الذى يتوهم أن ثمة نصاً ما يمتلك قابلية لعملية القراءة أكثر من نصوص أخرى، تهدمه حقيقة النصوص بوصفها وقائع خطابية مثبته عن طريق

الكتابة، وتهدمه أيضا حقيقة التأويل الذى وصفه "بول ريكور" بأنه "عمل الفكر الذى ينطوى أو يتوقف على فك شفرة المعنى المختفى فى المعنى الظاهر، أو كشف وفتح مستويات من المعنى المضمن فى المعنى الحرفى"(٢). ويشترك فى ذلك النص الأدبى والنقدى والفلسفى، والدينى وحتى العلمى يستخدم هو الآخر تقنيات مجازية إن صح لى أن أتوهم ذلك.

ثالثاً: إن وجهة النظر التى ترى النصوص التراثية جزراً معرفية متباينة لايمكن الربط بينها، هى وجهة نظر مضلِلة ومضللة، لأنها تفتقد الرؤية الشمولية للنص / التراث. "وما التراث إلا موجود لغوى قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة"(٣)، كما يرى "المسدى" بحق فى دراسته عن "التفكير اللسانى فى الحضارة العربية". وينبغى أن ننظر إلى هذا الكل جميعاً وليس جزءاً من الكُل، فالذى يقدم قراءة للنص التراثى النقدى - على سبيل المثال - فقط، يهدم وحدة الموجود الكلى أو على أقل تقدير يهدم الحضور التاريخى للنص النقدى داخل النص التراث ككل، فمن منا يستطيع أن يفصل الدرس النقدى عن الدرس البلاغى ناهيك عن علاقتهما بالدرس اللغوى والفقهى والفلسفى، "فالتراث النقدى لا ينفصل - رغم استقلاله النسبى، أو بسبب استقلاله النسبى - عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية، وعن التيارات الفكرية الكبرى التى يدور فى فلكها هو وغيره من الحقول المعرفية من ناحية ثانية"(٤).

{٢}

"الإشكالية" من المصطلحات التى يشيع استخدامها بصورة لافتة للانتباه فى الفكر العربى المعاصر، وربما - أحياناً - بصورة ترادف مصطلح "المشكل" فى الفكر العربى القديم. وجذرها اللغوى العربى يحمل جانباً دلالياً من معناها الاصطلاحى، يقال أشكل عليه الأمر بمعنى التبس عليه واختلط، وأمور أشكال: ملتبسة، والأشكلة اللبس(٥). ومصطلح "الإشكالية" يختلف عن مصطلح "المشكل" فى الثقافة العربية القديمة، فهى ذات دلالة بنيوية شمولية، أما مصطلح "المشكل" فهو: اسم فاعل من الإشكال، والداخل فى أشكاله وأمثاله، وهو - أيضاً - الذى أشكل على السامع طريق الوصول إلى المعنى لدقته فى نفسه لا بعارض فكان خفاؤه(٦). وقد قرر "الجرجانى" فى كتاب "التعريفات" أن "المشكل: مالا ينال المراد منه إلا (بالتأمل) بعد الطلب"(٧). و"المشكل" بوجه عام يعنى: ما هو مشتبه فيه، ويمكن أن يقرر دون دليل كافٍ، ثم يبقى موضع نظر، ويعنى اصطلاحاً: مالا يتبين وجه الحق فيه، ويمكن أن يكون صادقاً دون قطع(٨).

أما مصطلح "الإشكالية" فهو ترجمة لمصطلح "Problematic" الذى شاع استخدامه فى الفكر الفلسفى ونظرية الأدب والنقد فى الغرب منذ السبعينات أو قبل ذلك بقليل، خصوصاً عندما أعطاه تعريفه الدقيق الفيلسوف لوي ألتوسير فى كتابه "من أجل ماركس for Marx" (١٩٦٥)، والإشكالية تعنى: "وحدة مجموع الفكر الذى لا تستطيع عناصره المنفصلة أن تكون معزولة منها، وتحدد الإشكالية ما يمكن وما لا يمكن - أيضاً - أن بكون موضع تفكير داخلها"(٩).

ولقد أشاع "الجابرى" هذا المصطلح - فيما أظن - فى قراءته المعاصرة للتراث الفلسفى، وهى تعنى لديه:

" منظومة من العلاقات التى تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة، لا تتوفر إمكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل - من الناحية النظرية - إلا فى إطار حل عام يشملها جميعاً. وبعبارة أخرى: إن الإشكالية هى النظرية التى لم يتوفر إمكانية صياغتها، فهى توتر ونزوع نحو النظرية أى نحو الاستقرار الفكرى"(١٠).

ينطوى تعريف "الجابرى" على فهم دقيق للمصطلح، والذى يعطيه دلالته البنيوية الشمولية، ولكن ثمة اعتراضاً ينشأ على التذييل الذى وصف به الإشكالية بأنها نظرية لم يتوفر إمكانية صياغتها، أو هى توتر ونزوع نحو النظرية . إن الإشكالية هى وحدة التساؤلات لمجموع الفكر، والإشكالية تحدد هذه التساؤلات . ويمكن أن أشرح ذلك من خلال المثال ـ عينه ـ الذى طرحه "الجابرى" حول "إشكالية النهضة" التى تنتظم داخلها مشاكل عديدة مترابطة كما يتصور "الجابرى" بحق [١١] . إننا لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن نعد "إشكالية النهضة" هى "نظرية النهضة" التى لم يتوفر إمكانية صياغتها، فإمكانية صياغة نظرية للنهضة تختلف اختلافاً جذرياً عن "إشكالية النهضة"، ولا يمكن ـ أيضا ـ أن نتحدث عما يسمى بالتوتر والنزوع نحو نظرية النهضة، ولكن ما نستطيع أن نتحدث عنه هو وحدة مجموع التساؤلات التى يطرحها الفكر العربى الحديث والمعاصر على نفسه، التى أظن أنها لم تتم مجاوزتها إلى الآن، وهى قائمة بالفعل بوصفها إشكالية منذ أن لطمت مدافع "نابليون بونابرت" أنف أبى الهول العظيم، ولن تنتهى فيما أتصور إلا بعد أن يقدم الفكر العربى حلاً أو حلولاً لجميع هذه التساؤلات يضمن تحقق الوجود الفاعل للإنسان العربى .

لقد وضع "رولان بارت" الإشكال المعرفى لعملية القراءة فى ثلاثة أسئلة أساسية ثابتة : ما القراءة ؟ وكيف نقرأ ؟ ولماذا نقرأ ؟ [١٢] . وفى ظنى أن التساؤل الأول لا مبرر لوجوده فى الإشكال المعرفى لعملية القراءة، لأن التساؤل الثانى يتضمنه، وربما ـ أيضاً ـ يحتويه، فالوعى بالكيفية التى نقرأ بها النصوص ينطوى على وعى بنظرية القراءة أصلاً، وإلا أصبحت القراءة مجرد ثرثرة وكلام فارغ لاطائل من ورائها . وربما يكون من الأجدى أن نطرح الإشكال المعرفى لعملية القراءة على النحو التالى :

- ما النص ؟
- وكيف نقرأ النص ؟
- ولماذا نقرأ النص ؟

هذه الأسئلة الأساسية الثابتة للإشكال المعرفى لعملية القراءة على وجه العموم، تبدو مشاكل ثابتة فى عملية قراءة التراث ـ أيضا ـ على وجه الخصوص . وتتجلى على النحو التالى : ما التراث ؟ **"مشكل الماهية"**، كيف نقرأ التراث؟ **"مشكل الكيفية التى نقرأ بها التراث"**، لماذا نقرأ التراث؟ **"مشكل الهدف من قراءة التراث"**. فكل قراءة من القراءات المتعاقبة والمتزامنة، المتفقة والمتباينة تتعرض ـ بطريقة أو بأخرى ـ لمعالجة هذه المشاكل . قد يتبدل الترتيب فى المعالجة، وقد يتغير الحقل المعرفى الذي تتوجه إليه القراءة، وقد يأخذ أحدها عناية القارئ، فيأخذ مكان الصدارة مزيحاً الآخرين أو قد يتم التصريح بمعالجة أحدها دون معالجة الآخرين، وقد يتبدل المنتج القرائى بتبدل القارئين المنتمين إلى عصور قرائية مختلفة إن صح لى أن أستخدم هذا التوصيف، ولكن كل هذا يعنى ـ ببساطة ـ ثبات الأسئلة ووحدة الإشكالية فى جميع قراءات التراث، ويعنى ـ أيضاً ـ أن التغيير يتم فقط على مستوى جهاز القراءة، وليس ثمة تغيير يتم على مستوى الإشكالية .

إن إشكالية قراءة التراث إشكالية قائمة فى جميع القراءات، منذ ما اصطلح على تسميته بعصر النهضة إلى وقتنا الحالى، أو بعبارة أخرى : إن إشكالية قراءة التراث إشكالية معرفية واحدة لا تتبدل بتبدل القارئين المتزامنين والمتعاقبين، المختلفين والمتفقين، وإنها لا تزال مفتوحة أمام كل مفكر عربى، مثقل بتراثه، مهموم بحاضره، متطلع إلى مستقبله، ليعاود التفكير فيها من الحين إلى الآخر، مادام التراث جزءاً من أزمة الذات العربية .

ما التراث ؟ سؤال له ثقل الحضور فى وعى الذات العربية القارئة، وربما - أيضا - فى الفكر العربى المعاصر جميعه، لأن التراث يشكل إحدى القضايا الرئيسية التى تقلق الذات العربية فى توجهها نحو صياغة مشروعها المستقبلى الذى تطمح إليه . ويوازى حضوره حضور ذلك الآخر / الغرب / المتقدم، الذى يفرض نموذجه الحضارى سلطة على الذات العربية فى مجالات معرفية شتى . أو بعبارة أخرى : إن الذات العربية التى تقع هنا مثقلة بما هو كائن هناك، من حيث إنه تاريخ هذه الذات أو فاعليتها الحضارية فى زمن تاريخى معين، ومهمومة فى الوقت نفسه بذلك الآخر / الغرب الذى يخطو خطوات سريعة جداً فى تقدمه الحضارى . وبين الوعى بتاريخ الذات (التراث)، وهمها بهذا الآخر، ينشأ ما يطلق عليه "جابر عصفور" "التضاد العاطفى" الذي:

" يربطنا بماضينا وتراثنا، من حيث هو مصدر قوتنا، أصالتنا، هويتنا التى يعرفنا بها أصحابنا وأعداؤنا، ونعرف بها أنفسنا فى الوقت نفسه، سر ضعفنا، تبعيتنا، عقالنا الذى يعرقلنا بدل أن يكون قوة دافعة لنا، وذلك تضاد عاطفى تنعكس عليه علاقتنا بالآخر بقدر ما ينعكس هو عليها . وفى الوقت نفسه، ينعكس كلاهما على علاقتنا بالواقع، الحاضر الذى نعيشه، والذى ينسرب فيه الوجود المتصارع للأنا والآخر، والذى يدفعنا إلى الوعى المتوتر بهما وبه فى آن.. " [١٣]

هذا التضاد العاطفى الذى تمارسه الذات العربية مع تراثها، يجعل من كل قراءة للتراث تعبيراً عن أزمة تشعر بها الذات، وتلتمس كل قراءة - أيضا - من التراث أن يقدم لها حلاً لهذه الأزمة، رغبة منها فى أن تحقق ما لم تحققه بعد أو ما تطمح إلى أن تحققه . صحيح أن كل قراءة منقوعة فى الرغبة كما يدعى "رولان بارت" [١٤]، ولكن ثمة فرقاً كبيراً بين اللذة التى تحدث فى عملية القراءة بوصفها لذة الاكتشاف، وبين التعبير عن أزمة، وصياغة حل لها، نتيجة لخلل فى العلاقة بين الذات المدركة وموضوعها المدرك . ولقد ألح كثير من قراء التراث على هذا المعنى، فـ "أدونيس" فى كتابه "الثابت والمتحول" (١٩٧٣) يرى ما يلى:

" أخذ كل جيل عربى أو كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقا لاتجاهه الأيديولوجي : فهو تارة واحة العقل الحر، وتارة السجن والمعتقل، وهو طوراً مهد الديموقراطية وطوراً آخر مهد العبودية . وهو حيناً، يتضمن كل شئ، وحيناً فقير يحتاج إلى كل شيء" [١٥] .

ولا يختلف ما يطرحه "أدونيس" عما يطرحه "طيب تيزينى" فى كتابه "من التراث إلى الثورة" (١٩٧٦):

" قضية التراث العربى فى أوجهه المتعددة، قد عوملت من كثير من المفكرين والمؤرخين والمثقفين العرب عموماً، وطوال فترات تاريخية مديدة تنتهى بالمرحلة الراهنة ... بكثير من العسف والرغبة فى إخضاعه، سلباً وإيجاباً، وعلى نحو مبتذل، لمصالح وحاجات سياسية وعملية، أو أيديولوجية نظرية، أو غير ذلك من هذا القبيل" [١٦] .

أما "الجابرى" فإنه يلح على هذا المعنى - أيضا - فى كتابه "نحن والتراث"(١٩٨٠) :

" القارئ العربى ... مثقل بحاضره، يطلب السند فى تراثه ويقرأ فيه آماله ورغباته، إنه يريد أن يجد فيه "العلم" و "العقلانية" و "التقدم" و ... و ... أى كل ما يفتقده فى حاضره، سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع، ولذلك تجده عند القراءة، يسابق الكلمات بحثاً عن المعنى الذى يستجيب لحاجته، يقرأ شيئاً ويهمل أشياء، فيمزق وحدة النص ويحرف دلالته، ويخرج به عن مجاله المعرفى التاريخى . القارئ العربى يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر، والعصر يهرب منه، إلى مزيد من تأكيد الذات، إلى حلول سحرية لمشاكله العديدة المتكاثرة، ولذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له، بالشكل

الذى يجعله يقرأ فيه ما لم يستطع بعد إنجازه، إنه يقرأ كل مشاغله فى النصوص قبل أن يقرأ النصوص" (١٧).

تلح النصوص السابقة من حيث ملازمتها لدلالة أو دلالات مشتركة على تأكيد العلاقة المتوترة بين الذات العربية وتراثها، علاقة تعبر عن أزمة تشعر بها الذات، ولذلك فإن هذه الذات عندما تقرأ تراثها ترغب فى أن يقدم لها هذا التراث الحل لأزمتها الراهنة، وأن يقدم لها البديل الذى تستطيع من خلاله أن تهرب من تبعيتها للآخر ومواجهته فى آن لكى تؤكد وجودها الفاعل.

هذه العلاقة المتوترة بين الذات العربية وتراثها تنعكس بدورها على تحديد معنى التراث أو الإجابة عن سؤال : ما التراث ؟ فى جميع القراءات . فلقد اصطلح عليه كثيرون أنه الموروث الثقافى والفكرى، والدينى، والأدبى، والفنى للذات العربية، وهناك من يجعله ثقافة الماضى بتمامها وكليتها، فـ "الجابرى" - على سبيل المثال - يرى أن هذه الثقافة :

" ليست بقايا ثقافة الماضى، بل هى "تمام" هذه الثقافة وكليتها : إنها العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهن والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنها فى آن واحد : المعرفى والأيديولوجى وأساسهما العقلى وبطانتهما الوجدانية" (١٨) .

إن هذا المعنى يضع التراث فى تضاد ضمنى مع المنتج المعرفى الحديث والمعاصر، بالتأكيد على أنه ثقافة الماضى بتمامها وكليتها، وهذا يعنى أنه حدث تاريخى انقضى وكف عن الوجود الفعلى. إننا لا ننكر أن التراث منتج معرفى ينتمى إلى سياق تاريخى معين وإلى زمن تاريخى معين أيضا، ولكن لا يمكن أن نعده بأى حال من الأحوال قائم الحضور هناك وكفى، لأن له قسطاً من الحضور هنا على مستوى التفكير والوعى به.

كما يفترض التعريف السابق قدراً من القداســة للتراث، وقد عزز هذه الصفة أو هذا الوهم - إن صح لى أن أستخدم ذلك - وجهة النظر التى ترى العقيدة الدينية والتشريع السماوى تراثاً، مثلما قرأنا فى تعريف "الجابرى" السابق ذكره أعلاه "العقيدة والشريعة" . ويبدو أن هناك خلطاً وتداخلاً عجيباً بين مستويات ينبغى الفصل بينها، فالعقيدة ليست هى علوم العقيدة، والقرآن ليس هو علوم القرآن، وعلم أصول الدين أو الفقه أو أصول الفقه ليست هى الدين نفسه، "فهذه العلوم جميعاً - لا استثناء لواحد منها - هى كلام تاريخى على الدين، وعلى الوحى، وهى بهذا الاعتبار تاريخية إنسانية . أما الوحى فهو نفسه الإلهى وهو المجاوز للتاريخ، تلك العلوم تراث أما الوحى فليس بتراث" (١٩). إن الفرق كبير جداً بين نص مقدس مثل القرآن، والخطابات التأويلية المختلفة لذلك النص، فهذه الخطابات لا تكتسب شرعية التقديس حينما تتأول المقدس، إنها بالأحرى خطاب الإنسان الفاعل المنتج حول الخطاب الإلهى الموجه إليه والذى يقع خارج دائرة الزمن، فالقرآن - كما وصفه الشيخ أمين الخولى - ليس تراثاً وإنما هو :

" كتاب العربية الأكبر، وأثرها الأدبى الأعظم، فهو الكتاب الذى أخلد العربية، وحمى كيانها وخلد معها ... فالقرآن هو كتاب الفن العربى الأقدس" (٢٠) .

وهناك تعريفات أخرى تجعل من التراث جزءاً من الواقع الذى تعيشه الذات العربية، ويشكل مخزوناً نفسياً لهذه الذات يتحكم بأفكاره ومثله فى توجيه سلوكها، كما يرى "حسن حنفى" (٢١) . وهذا التعريف يقلص معنى التراث ويحيله إلى جملة من العادات والطقوس وفنون الكلام وأصناف المشارب والمآكل والملابس . ويتعمد هذا التعريف تدميراً لتاريخية النص / التراث، ويفقده زمنه الخاص بعملية إنتاجه، بل يقطعه قطعاً منه "ليسكن حاضر القارئ ويصبح بعض أقنعته وأرديته" (٢٢). فليس ثمة فرق يذكر بين ما يدعيه "حسن حنفى" (١٩٨٠) بأن التراث :

" هو مجموعة التفاسير التى يعطيها كل جيل بناء على متطلباته الخاصة ... ليس التراث مجموعة من العقائد النظرية الثابتة، والحقائق الدائمة التى لا تتغير، بل هو مجموع هذه

النظريات فى ظرف معين، وفى موقف تاريخى محدد، وعند جماعة تضع رؤيتها، وتكون تصوراتها عن العالم" (٢٣).

وبين ما يدعيه "نورى حمودى القيسى" (١٩٨٥) بأن التراث:

" ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهدا فرديا، وإنما حصيلة تجارب حية، وتفاعلات واعية، واجتهادات علمية، وما أثير من مواقف وطرح من آراء وعرض من اخفاقات واستجد من أحداث وتحديات، وبرز من قدرات، وأتيح من فرض وتساؤلات" (٢٤).

أوبين ما يؤكده "محمود أمين العالم" (١٩٨٦) بأن التراث :

" لايوجد فى ذاته! فالتراث هو قراءتنا له، هو موقفنا منه، هو توظيفنا له ...قد أتجاهل التراث أو أكرره حرفيا، أو أفسره أو أستلهمه أو أهول من شأنه أو أهون منه . وقد أراه على هذا النحو أو ذاك . وفى أى موقف من هذه المواقف يفقد التراث ماضيه - حتى ولو كررته حرفيا - أى يفقد حقيقته الذاتية المرتبطة بغير شك بسياقه الزمني التاريخى الاجتماعى الخاص، ويصبح جزءًا من زمني، من سياق حاضرى الخاص" (٢٥).

واذا توقفنا عند نص "العالم" الذى ينطق - بطريقة واضحة - بتدمير تاريخية التراث وسحبه من سياقه الزمنى التاريخى، أو على حد تعبيره "يفقد ماضيه"، ليصبح جزءًا من سياق قارئه الزمنى وحاضره وبعض مشاكله، فإن "التراث / النص" يبدو لاشيء، وإنما هو سلاح أيديولوجى لما يتبناه قارئه ويدافع عنه . و "العالم" يبرر ذلك بمنطق يرى فيه أن :

" الموقف من التراث، ليس موقفا من الماضى، وانما هو موقف من الحاضر، فبحسب موقفى من الحاضر يكون موقفى من الماضى، وليس العكس كما يقال أو كما يظن" (٢٦).

هكذا يهدم "العالم" الحقيقة الموضوعية للتراث، بالإشارة إلى أن الموقف من التراث ليس موقفاً من الماضى وإنما هو موقف من الحاضر، ولكن الموقف من التراث يختلف اختلافاً جذرياً عن كون التراث حقيقة تاريخية موجودة بالفعل والقوة معاً، وحتى الموقف من التراث أو قراءتنا له يسهم فيها النص / التراث بسياقه المعرفى وشرطه التاريخى، إذ إن التعرف على سياق النص/ التراث التاريخى والمعرفى هو أولى الخطوات التى يتخذها القارئ من أجل تأويله أو إعادة تأويله، وهى تسهم من غير شك فى اتخاذ موقف منه، سواء كان هذا الموقف موقفا سلبيا أونقديا أو نقضيا. و"العالم" فى سياق آخر يرى أنه لم يقصد نفى الحقيقة الموضوعية للتراث، شارحا ما قصده فى السياق الأول ويتم ذلك من خلال خطاب مراوغ تبدو فيه الحيلة لممارسة سلطة إقناعية على قارئه، فيقول:

ليس فى هذا الكلام - فى تقديرى - أية شبهة لنفى الحقيقة الموضوعية للتراث، أو رؤيته على نحو ضبابى لاكيان له . وإنما هو تأكيد لتعدد قراءة التراث وتفهمه بحسب موقف القارئ أو الدارس فكريا وعلميا واجتماعيا وأيديولوجيا، إنها زوايا مختلفة لقراءة التراث" (٢٧).

إن "العالم" - فيما أتصور - لم يقدم دليلاً على نفى شبهة التدمير التاريخى للنص / التراث سوى ما يطرحه عن تعدد القراءة بتعدد قارئيها، ولكن هذا - فى حد ذاته - لا يعنى أن يسحب التراث من زمنه الذى أنتجه ليسكن زمن القارئ الذى يعيد إنتاجه، فهذا شيء وذلك شيء آخر.

إن التراث أنتج فى فترة زمنية معينة، وبشر بأعينهم يعزى إليهم صنعه وإنتاجه، أو بعبارة أكثر تحديداً : إن التراث - فيما أظن - خطاب الإنسان العربى فى فترة زمنية معينة، وقد نقل إلينا عن طريق الكتابة أو بالأحرى فإن الكتابة أثبتت هذا الخطاب فجعلته نصًا. إن ذلك يعنى - باختصار شديد - أن التراث هو مجموع النصوص التى أنتجت فى فترة تاريخية محددة، ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل وارثها، فأصبحت جزءًا من وعيه وبنية تفكيره.

أما حدث "قراءة التراث" فهو حدث تفسيرى تأويلى، وجذره اللغوى يؤكد العملية التفسيرية التأويلية من حيث هو فعل يتضمن : الجمع والنطق والإبلاغ والبيان [٢٨] . كما أنه يتوافق مع الجذر اللغوى لفعلى التفسير والتأويل من حيث إنهما يتضمنان الجمع والكشف والإبانة[٢٩]. ولايختلف - أيضا - الجذر اللغوى لفعل القراءة وفعلى التفسير والتأويل عن فعلى الشرح والترجمة من حيث إنهما يشيران إلى : الكشف والبيان، والنقل والتفسير[٣٠] . هذا الاتصال الدلالى بين هذه الأفعال جميعاً يشير إلى أن كل فعل منها يتضمن الأفعال الأخرى بالضرورة، إن فعل القراءة - مثلاً - يتضمن بالضرورة فعلى التفسير والتأويل، كما يتضمن فعلى الشرح والترجمة . ولايعنينا فى هذا السياق أن نعيد الجدل القديم الذى دار حول فعلى التفسير والتأويل من حيث إن الأول يشير إلى : "العبارة عن الشئ بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل"[٣١]، ويشير الثانى إلى : "إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية - من غير أن يُخل ذلك بعادة لسان العرب فى التجوز - من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التى عدت فى تعريف أصناف الكلام المجازى" [٣٢] . ولايقلقنا - أيضا - ما يطرحه "حسن حنفى" - حديثا - بأن فعل الشرح هو:

" العلاقة بين القراءة والنص، بين الذات والموضوع باعتبارهما موقفا معرفياً شاملاً" [٣٣] .

لأن تلك العلاقة - فيما أتصور - تحتوىعلى جميع الأفعال السابق ذكرها أعلاه، وليس فعل الشرح فقط. وقد فطن القدماء أنفسهم إلى ذلك الاتصال والتشابك الدلالى بين هذه الأفعال جميعاً، فعلى الرغم من أن علم القراءة فى الاصطلاح القديم كان يعنى بكيفية النطق بألفاظ القرآن الكريم، فإنهم عدوه فعلاً ملازماً لفعل التفسير . وقد أشار "التهانوى" فى "كشافه" إلى ذلك بما رواه عن أبى حيان من أن :

" التفسير علم يبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن، ومدلولاتها، وأحكامها الإفرادية والتركيبية، ومعانيها التى يحمل عليها حالة التركيب، وتتمات لذلك".

ثم يشرح ذلك بقوله :

" فقولنا : علم، جنس، وقولنا : يبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن هو علم القراءة، ومدلولاتها أى مدلولات تلك الألفاظ، وهذا متن علم اللغة، الذى يحتاج إليه فى هذا العلم، وقولنا : وأحكامها الإفرادية والتركيبية، هذا يشمل علم الصرف والنحو والبيان والبديع، وقولنا : ومعانيها التى يحمل عليها حالة التركيب يشتمل ما دلالته بالحقيقة ودلالته بالمجاز، فإن التركيب قد يقتضى بظاهره شيئاً ويصد على الحمل عليه صاد فيحمل على غيره، وهو المجاز، وقولنا : وتتمات لذلك، هو مثل معرفة النسخ، وسبب المنزَّل، وتوضيح ما أبهم فى القرآن ونحو ذلك"[٣٤] .

إن الاتصال الدلالى لفعل القراءة بأفعال أخرى يشير إلى أمرين، أولهما : تأكيد المعنى المعاصر للقراءة بوصفها عملية تنطوى على الفهم والكشف والتعرف [٣٥]، وثانيهما : أن فعل القراءة هو فعل هرمنيوطيقى فى المقام الأول، فمثلما يشير فعل القراءة إلى عملية النطق والشرح والإبلاغ، فإن الفعل اليونانى hermeneuein يشير استخدامه - أيضا - إلى دلالات ثلاث [٣٦] :

أولاً : أن تعبر فى صوت مرتفع بكلمات، وهذا يعنى أن تلفظ أو أن تنطق.

ثانياً : أن تشرح، أو تكون فى موقف شارح .

ثالثاً : أن تترجم، كأن تترجم من لسان أجنبى إلى لسانك .

ومثلما يتصل فعل القراءة دلالياً بأفعال مثل الشرح والتفسير والتأويل والترجمة فى اللغة العربية، فإن الفعل اليونانى القديم يتصل دلالياً بفعل التأويل فى الانجليزية "to interpret" من حيث إنه يشير إلى التلاوة الشفوية، والشرح المعقول، والترجمة من لغة إلى أخرى (٣٧).

هذه الدلالات التى تصل فعل القراءة بأفعال أخرى سواء كان ذلك فى اللغة العربية أو اللغات الأجنبية تتجاوب جميعاً لتؤكد المعنى الهرمنيوطيقى لعملية القراءة من حيث إنها تسهم - أولاً - فى تحويل المكتوب إلى منطوق، وهذا التحويل ليس استجابة مجهولة للعلامات على الورق مثل الفونوجراف، وإنما ينطوى على عملية فهم مسبق لما يصبح منطوقاً به، وينطوى أيضاً على عملية ضم العلامات بعضها إلى بعض فى قران بما يتضمن ضم خطاب القارئ نفسه إلى خطاب النص الأصلى، "أن تقرأ النص يعنى أن تضم أو تقرن خطاباً جديداً إلى خطاب النص. هذا الضم للخطابات يعلن - من خلال بناء النص نفسه - عن قدرة النص الأصلية على إعادة التجديد ... إن التأويل هو النتيجة القوية للضم والتجديد" (٣٨). هذا يؤكد أن موضوع تحويل المكتوب إلى منطوق هو موضوع إنتاجى بالدرجة الأولى، أو هو موضوع أدائى، يؤدى فيه القارئ خطابه وخطاب النص فى الوقت نفسه. هذا لا يعنى أن ينطق القارئ فى حدث مشابه لحدث النص نفسه، وإنما يفترض أن ينطق بحدث جديد يبدأ من النص نفسه (٣٩). وتسهم القراءة - ثانياً - فى شرح ما هو غامض أو مختفٍ لتجعله واضحاً جلياً معلناً، أو بعبارة أخرى : إن القراءة تبحث عن المعنى المستتر وراء المعنى الظاهر، إنه بحث عما سكت عنه النص ونفاه واستبعده ولم ينطق به، ومهمة القارئ أن يشرح لماذا سكت النص ؟ ولماذا استبعد ونفى ؟ إنه يشرح آليات اشتغال النص نفسه. وتسهم القراءة - أخيراً - فى الترجمة بين عالمين، عالم النص وعالم القارئ، إن الكتابة بوصفها مشكلة هرمنيوطيقية تخلق نوعاً من المباعدة Distanciation بين النص والقارئ، كما يرى "بول ريكور" بحق (٤٠)، ولذلك فهناك الاحتياج الدائم إلى "هرمز" الإله اليونانى القديم أو بالأحرى إلى الوسيط الذى يتولى مهمة الترجمة من عالم إلى آخر.

هذا ما يجعل "القراءة" قرينة مباحث تتصل بنظرية الهرمنيوطيقا Hermeneutics (٤١)، وليست الهرمنيوطيقا أحد العلوم النفسية المعاصرة كما يقول "حسن حنفى" (٤٢)، وإنما هى نظرية لعمليات الفهم فى علاقتها بتأويل النصوص، أو بعبارة أخرى : إن الهرمنيوطيقا هى:

" نظرية القواعد التى توجه تفسيراً ما، أى توجه تأويل نص خاص من النصوص أو مجموع العلامات التى يمكن النظر إليها بوصفها نصًا"(٤٣).

ومثلما يتحدد الإشكال المعرفى لعملية القراءة فى ثلاثة أسئلة ثابتة ذكرناها أعلاه، فإن الهرمنيوطيقا تتعامل مع ثلاث قضايا رئيسية أيضا (٤٤):

١ - طبيعة النص.

٢ - ماذا يعنى أن تفهم نصًا ما ؟

٣ - الكيفية التى يكون من خلالها الفهم والتأويل محدداً من قبل افتراضات واعتقادات الجمهور The horizon الموجه إليهم النص المؤول.

والهرمنيوطيقا تتعدد مجالاتها لتغطى حقولاً معرفية مختلفة (٤٥)، وكما تتعدد مجالاتها تتعدد المناهج الهرمنيوطيقية التى لا تخص نصًا بعينه دون آخر، ولكنها تشمل كل أنواع النصوص (٤٦).

{٥}

يرى "عبد السلام المسدى" أن :

" كل قراءة - كما هو معلوم فى اللسانيات العامة - هى تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوى قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، وإعادة قراءته هى تجديد رسالته عبر الزمن. وهى إثبات لديمومة وجوده. وكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد

تصادف أكثر من متقبل واحد فيفككها كل حسب أنماط جداوله اللغوية، فتتعدد القراءة للرسالة الواحدة حسب تعدد المتقبلين فكذلك تتعدد القراءة زمنيًا بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ"(٤٧) .

يعتمد "المسدى"على مخطط "رومان ياكوبسون" لحدث الاتصال اللغوى، بالتأكيد على أن "التراث" رسالة ينبغى تجديدها عبر الزمن، وتجديدها يعنى فك شفرة هذه الرسالة أو قراءتها طبقاً للجداول اللغوية لمن يتلقى هذه الرسالة على المستوى الآنى والتعاقبى . كما أنه يستبدل - ضمنا - العلاقة بين الكاتب والقارئ بعلاقة المتكلم والسامع، ويمكن أن نفحص ما يطرحه المسدى حول التراث والقراءة على ضوء ما يطرحه "ياكوبسون" نفسه . إن "ياكوبسون" يؤكد أن اللغة ينبغى أن تبحث فى وظائفها المتعددة، ولذلك فإنه يرى أن أى حدث كلامى أو أى حدث للاتصال اللفظى يحتوى على ست وظائف :

١ - **المخاطِب:** شخص ما يوجه أو يرسل .
٢ - **الرسالة:** ما يكون مرسلا .
٣ - **المخاطَب:** شخص أو أشخاص مرسلة إليهم الرسالة .

ولكى يتحقق فعل الاتصال فإنه يستلزم :

٤ - **السياق:** شيء ما يفكر فيه أو يتكلم عنه المخاطِب، وفى الوقت نفسه يستطيع أن يكون مُدركاً للمخاطب أو باصطلاح "ياكوبسون" "المرجع" .
٥ - **الشفرة:** نظام الأصوات والإشارات والعلامات الشائع لكل من المخاطب والمخاطَب، بطريقة كاملة أو جزئية ؛ أو بعبارة أخرى : النظام المتعارف عليه بين مشفر الرسالة Encoder والذى يفكك هذه الرسالة (Decoder
٦ - **الاتصال:** القناة الطبيعية، والاتصال النفسى بين المخاطِب والمخاطَب، الذى يجعلهما قادرين على البقاء فى عملية الاتصال .

ويقترح "ياكوبسون" مخططاً لهذه العملية على النحو التالى (٤٨)

	سياق	
	رسالة	
مخاطِب		مخاطَب
	اتصال	
	شفرة	

وطبقًا لما طرحه "ياكوبسون" عن مخططه لعملية الاتصال، فإنه لم يقصد - بالطبع - المحتوى الإخبارى للرسالة، ولكنه ببساطة كان يقصد النطق ذاته بوصفه شكلاً لغوياً (٤٩) . ويبدو أن "المسدى" طبق مفهوم "ياكوبسون" للرسالة تطبيقًا آليًا، فجعل التراث رسالة ينبغى تجديدها عبر الزمن بتفكيك شفرتها، وقد تجاهل - أيضا - أن التراث وقائع خطابية مثبتة عن طريق الكتابة أو هو فى حقيقة أمره مجموعة من النصوص تنتمى إلى سياقات تاريخية ومعرفية معينة، وليس هو رسالة قائمة بنفسها كما يرى .

أما الاستبدال الضمنى للعلاقة بين الكاتب والقارئ بعلاقة المتكلم والسامع، المخاطِب والمخاطَب، فى مخطط "ياكوبسون"، فإنها تنطوى على خطأ فادح، يؤكده حضور الموقف الحوارى المشترك بين المتكلم والسامع فى حدث الخطاب الشفوى، وغيابه بين الكاتب والقارئ فى حدث الخطاب المكتوب . إن الخطاب المكتوب أو المثبت عن طريق الكتابة، لا يفترض وجود شخص فى مقابل شخص آخر أو أشخاص آخرين، وإنما يخلق جمهورًا عريضًا يتسع من حيث المبدأ إلى كل

شخص يستطيع أن يقرأ (٥٠) . وإذا أضفنا إلى ذلك ما يطرحه "أمبرتو ايكو" عن نموذج الاتصال الذى طرحه "ياكوبسون" ونظرية المعلومات، والمبنى على الشفرة المشتركة بين المرسل والمستقبل، بأنه لايصف الوظيفة الفعلية للعلاقات الاتصالية نظرًا لوجود الشفرة المتباينة بينهما، والظروف الاجتماعية والثقافية المتعددة لكليهما، وأخيراً معدل قابلية المستقبل لتفسير الرسالة (٥١)، فإننا لانستطيع بأى حال من الأحوال أن نستبدل الكاتب بالمتكلم أو القارئ بالسامع، كما يرى "المسدى"، وإنما الذى نستطيع أن نتصوره حقاً هو وجود حدث فى مقابل حدث آخر، ويقع النص متمركزاً بين الحدث الذى أنتجه، والحدث الذى يعيد إنتاجه، أما فاعل الحدث الأول فهو غائب بطبيعة الحال من الحدث الثانى، وفاعل الحدث الثانى غائب بكل تأكيد من الحدث الأول، أو بعبارة أخرى: إن "القارئ غائب من حدث الكتابة، والكاتب غائب من حدث القراءة. إن النص ينتج غياباً مزدوجاً للقارئ والكاتب" (٥٢) . وعلى هذا الأساس يمكن أن نتصور تخطيطاً للوظائف الاتصالية على النحو التالى :

ماذا يعنى هذا المخطط ؟ إن التراث ـ كما أتصور ـ خطاب الإنسان العربى فى فترة تاريخية معينة، والكتابة تعمل على تثبيت هذا الخطاب أو تجعل من هذا الخطاب نصاً، وهذا ما اصطلح عليه القدماء أنفسهم بتدوين العلوم، وهذا يتطلب شفرة تختلف بطبيعة الحال عن شفرة الخطاب الشفوى أى شفرة لعملية الكتابة ذاتها، وفى الوقت نفسه يتطلب سياقاً معيناً يختص بزمن الكتابة نفسها . وإذا انتقلنا إلى الحدث المقابل لحدث الكتابة، وهو حدث قراءة النص، فإنه يتم فيه فك شفرة النص والتعرف على سياقه الخاص، وهذا بدوره يتطلب شفرة خاصة بعملية القراءة يتم على أساسها فك ما كان مشفراً من قبل فى النص، وفى الوقت نفسه تتطلب هذه العملية سياقاً معيناً لكى تصبح القراءة ذات دلالة فى زمنها الخاص .

{٦}

أشرت فيما سبق إلى أن النص / التراث يتمركز بين حدثين، حدث إنتاجه وحدث إعادة إنتاجه، حدث الكتابة وحدث القراءة، وإذا كان حدث إنتاجه وصنعه قد تم فى زمن تاريخى معين، فإن حدث قراءته ينطوى على زمن تاريخى مغاير أو أزمنة تاريخية متغايرة . هذا يفترض أنه لايمكن أن نتصور حدث القراءة بمعزل عن علاقة اجتماعية ناضجة، فكل قراءة تحدث داخل المجتمع والتقاليد والفكر الكائن فى لحظة تاريخية بعينها (٥٣)، وتنطوى ـ أيضا ـ على حاجات وضرورات تقتضيها أبعاد فكرية واجتماعية تخص تلك اللحظة .

هذا يفسر لنا تعدد المنتج القرائى للنص / التراث المتزامن والمتعاقب على اختلاف توجهاته وتباينه، والذى يخضع ـ بطريقة لا لبس فيها ـ للمعرفة الشاملة للعصر القارئ، أو ما يطلق عليه "أمبرتو إيكو" : "الأنظمة المتحولة للتقاليد" التى تتدخل فى فك شفرة النص من وجهات نظر مختلفة (٥٤) . ولذلك فإن حدث القراءة يعانى من حدود معينة مادام يخضع إلى أنماط فكرية معينة (٥٥) . وعلى الرغم من أن هذا الحدث يخضع للمعرفة الشاملة لعصر القارئ، فإنه يتشكل من ثنائية أساسية : النص / التراث بسياقه المعرفى والتاريخى، والقارئ بسياقه المعرفى وشرطه التاريخى . هذه الثنائية أكدها كثير من القارئين للنص / التراث، فـ "طيب تيزينى" فى كتابه "من التراث إلى الثورة" (١٩٧٦) يؤكد :

> **" إننا فى الحين الذى نرى فيه أن التراث العربى ينبغى أن يبحث فى ضوء منهجية تراثية ناجعة علمياً، وذات أفق اجتماعى تقدمى فى الحدود القصوى من العصر الراهن، فإننا نلح من طرف آخر إلحاحاً مبدئياً مشدداً على أن هذه المنهجية لايسعها إذا توخت المحافظة على علميتها وتقدميتها أن تأخذ بعين الاعتبار العميق الحركة الذاتية "الداخلية" للتراث العربى، فى سياقها التراثى الحقيقى، بعيداً عن مواقف القسر والإقحام" (٥٦)**

ولا يختلف كثيرا ما يطرحه "طيب تيزيني" عما يطرحه "حسين مروة" فى كتابه "النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية" (١٩٧٨) ويرى أن قراءته :

" رغم انطلاقها من منظور الحاضر، علمياً وأيديولوجياً، لا تستوعب التراث إلا فى ضوء "تاريخيته" أى فى ضوء حركته ضمن الزمن التاريخى الذى ينتمى إليه، أو بعبارة أكثر تدقيقاً، لاتستوعبه إلا من جهة علاقته بالبنية الاجتماعية السابقة التى أنتجته، وبالظروف التاريخية نفسها التى أنتجت بدورها تلك البنية الاجتماعية مع ما لها من خصائص العصر المعين والمجتمع المعين"[٥٧] .

أما "عابد الجابرى"، فإنه يقرر أن قراءته للتراث الفلسفى معاصرة على مستويين :

" ـ فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوجى . من هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص .

ـ ومن جهة أخرى، تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصراً لنا، ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن"[٥٨] .

وعلى الرغم من وجود التأكيد على ثنائية القارئ والنص فى النصوص السابقة فإنها تضع هذه الثنائية فى حركة متضادة : "منهجية العصر الراهن" فى مقابل "الحركة الذاتية الداخلية للتراث" "طيب تيزينى"، "منظور الحاضر العلمى والأيديولوجى" فى مقابل "الزمن التاريخى" "حسين مروة"، "الفهم والمعقولية" فى مقابل "الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوجى" "الجابرى" . هذه الحركة المتضادة التى تفترضها النصوص السابقة لامبرر لوجودها، لأن النص / التراث يتمركز بين حدث إنتاجه، وبين حدث إعادة إنتاجه، فمثلما ينتمى النص إلى تاريخ صنعه فإنه فى الوقت نفسه يحرض على أزمنة أخرى تنتمى إلى تاريخ قراءته، فلا يمكن أن نتصور أن النص / التراث هو نتيجة لحدث تم وانقضى فقط، وإنما يفترض وجود حدث آخر أو أحداث أخرى تنتمى إلى أزمنة مختلفة، فالمقابلة التى تفترضها النصوص السابقة هى مقابلة واهمة إن صح لى أن أتصور ذلك . ولا تكتفى النصوص السابق ذكرها أعلاه بذلك، وإنما تجعل من هذه الثنائية المتضادة ثنائية آلية ينتقل فيها القارئ من مستوى إلى مستوى آخر، من زمن النص إلى زمن القارئ، ويبدو ذلك واضحاً فى نص "الجابرى" الذى ذيله بقوله :

" جعل المقروء معاصراً لنفسه معناه فصله عنا ... وجعله معاصراً لنا معناه وصله بنا ... قراءتنا تعتمد، إذن، الفصل والوصل كخطوتين منهجيتين رئيسيتين"[٥٩] .

ويبدو أن ممارسة فعل القراءة شيء، والطرح التجريدى عند "الجابرى" شيء آخر، فإنه يبدو تبسيطاً واختزالاً لطبيعة العلاقة بين القارئ والنص/التراث، التى تتمحور فقط فى آلية "الفصل والوصل" كما يرى "الجابرى". إن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تقابل وتضاد، وإنما النص جزء من وعى القارئ، وجزء من بنية تفكيره، وليس كلاهما يبدو معزولاً عن الآخر فى حدث القراءة "وإنما هى علاقة بين طرفين يقع بين مجالهما الحركى تداخل على أكثر من مستوى، فهى علاقة تبادلية ـ بمعنى من المعانى ـ فى المستوى المعرفى والوجودى على السواء"[٦٠].

إن حدث القراءة هو حدث اتصالى وتفاعلى بين قارئ ونص، ونشاط يقوم به القارئ وفى الوقت نفسه يرشد إليه النص ويشير إليه، هذا يعنى أننا لا نستطيع أن نستخدم النص كما نريد، ولكن كما النص يريد [٦١]. هذا لا يفترض ـ أيضا ـ أن للنص دلالة وحيدة ممكنة ينبغى على القارئ البحث عنها واستخراجها، ولا يمكن له أن يتجاوزها أو يتخطاها، وإنما يفترض أن للنص معانى ممكنة، تمكن القارئ من أن يؤدى إحدى هذه المعانى . إن حدث الاتصال والتفاعل بين القارئ والمقروء لا ينطوى ـ أصلاً ـ على موقف مشترك بينهما كما يبدو فى أشكال الاتصال الأخرى، وإنما هو حدث يبدأ بغياب هذا الموقف المشترك بين القارئ والنص . هذا ما يطلق عليه "ريكور"

المباعدة Distanciation بين القارئ والنص، أو ما يطلق عليه "ولفجانج أيزر" اللاتناسق الأساسي Fundamental Asymmetry بين القارئ والنص [٦٢] . ومن هنا يبدأ القارئ بعبور هذه الهوة التي تفصله عن النص ببذل أو تكييف مخططات تؤسس له موقفاً مشتركاً بينه وبين النص، فتصبح "المباعدة" اتصالاً، و "اللاتناسق" انسجاماً وتفاعلاً . إن هذا لا يعني ـ كما يرى حسن حنفي ـ أن النص :

" قول صامت، نطق ساكن، حروف مرئية، مدونة حرفية، ورق ومداد، والقراءة تحيله إلى معنى وتجعله قولاً معلناً، ونطقاً مسموعاً، وتوجيهات عملية، ومعارك سياسية أو اجتماعية"

أو أن النص :

" بلا موقف، صورة بلا مضمون، غطاء بلا آنية، لفظ بلا معنى، روح بلا جسد" [٦٣].

وإنما يعني ـ في الحقيقة ـ أن النص يحرض القارئ ويستثيره على وجهات نظر متغيرة . إن النص ليس قولا صامتاً ونطقاً ساكناً، وإنما هو خطاب مثبت عن طريق الكتابة، والكتابة ليست أداة يتحول معها المنطوق إلى مكتوب فيصبح "حروفاً مرئية، ومدونة حرفية" كما نتوهم، وإنما هي استنساخ لحقيقة الخطاب أو بالأحرى إن الكتابة ظل باهت للخطاب . إن الخطاب المنطوق يمتلك قوة من الوضوح يفقدها عندما يصبح خطاباً مكتوباً، إنه ينبغي علينا ألا ننسى ـ كما يشير "بلمر" ـ أن اللغة في شكلها الأصلي مسموعة وليست مرئية، وهذا يفسر لنا أن اللغة الشفوية مفهومة بطريقة أسهل بكثير من اللغة المكتوبة [٦٤] . وفي عملية تدوين الخطاب أو كتابته، تثبت الكتابة شيئاً وتتجاوز في نفس اللحظة عن أشياء أخرى . إن هذا ـ جميعه ـ يعني أن النص يحتوي على كثير من المساحات البيضاء الفارغة، ويحتوي ـ أيضا ـ على كثير من أساليب النفي والاستبعاد، إنها ـ جميعاً ـ تبدو ـ فيما أتصور ـ خصوصيات بنيوية لاشغال النص نفسه . ولذلك، فإن القارئ عندما يعبر الفجوة التي بينه وبين النص باذلاً مخططات تتكيف لكي تستوعب ما هو فارغ في النص لتملأه، وتستحضر في الوقت نفسه ما هو غائب ومنفي ومستبعد فتعلنه، فإنه يؤسس موقفاً مشتركاً بينه وبين النص، عندئذ يصل إلى حالة من التفاعل بين مخططاته المبذولة للكشف والتعرف، وبين فراغات النص واستبعاده ونفيه . إنه بالقدر نفسه الذي يتحرك فيه القارئ لإنتاج معرفة جديدة بالمقروء/ النص، فإن النص يقدم له ما يمكن أن يتحرك فيه ويدل عليه، أو كما يقول "أيزر" إن :

" نشاط القارئ ـ أياً كان ـ يجب أن يكون محكوماً من قبل النص" [٦٥] .

إن العلاقة بين القارئ والنص علاقة اتصال وتفاعل، وليست علاقة تنافر، وهي علاقة يسهم فيها القارئ بقدر ما يسهم فيها النص، وتنبني ـ كما يقول "جابر عصفور" ـ على "تفاعل بين أبنية أو منظومات من القواعد الضمنية، التي تنطوي عليها كل من أنساق القارئ والمقروء، فهو تفاعل بين محركات قرائية أو موجهات أدائية، تحدد للقارئ ما يمكن أن يقرأه في المقروء وتوجه إليه، في الوقت الذي تحدد ما يمكن أن ينقرئ من المقروء وتدل عليه" [٦٦] . أما المنتج القرائي فهو نتيجة لهذا الاتصال والتفاعل بين قطبي حدث القراءة "القارئ والنص" . هذا ينفي ما يدعيه أو يتوهمه البعض أن ثمة قراءة حرفية للنصوص أو بالأحرى قراءة لا تسهم في إنتاج المقروء، وينفي ـ أيضا ـ ما يطرحه البعض بأن النص لاشيء والقارئ الذي يحيله إلى معنى . فـ "الجابري" في قراءته للخطاب العربي المعاصر (١٩٨٢) يتحدث عن نوع من القراءة يسميه : القراءة الاستنساخية أو القراءة ذات البعد الواحد، فيرى أن :

" هناك ـ أولاً ـ القراءة التي تقبل، أو تريد الوقوف عند حدود التلقي المباشر، وتجتهد في أن يكون هذا التلقي بأكبر قدر من الأمانة أي بأقل تدخل ممكن، هذه القراءة تحاول أن تخضع نفسها للنص، تبرز ما يبرز وتخفي ما يخفي لتقدم لنا صورة طبق الأصل ـ إلى هذه الدرجة أو

تلك ـ عن المقروء، أى تعبيراً "مطابقا" لوجهة النظر الصريحة المكشوفة التى يحملها ... مثل هذه القراءة نسميّها "استنساخية" أو "القراءة ذات البعد الواحد" لكونها تحاول جاهدة أن تتبنى نفس البعد الذى يتحدث منه صاحب النص" (٦٧) .

ولا يختلف ما يطرحه "الجابرى" عن هذا النوع من القراءة عما أسماه فى سياق آخر بـ "القراءة السلفية للتراث"، مؤكداً أن :

القراءة السلفية للتراث، قراءة لا تاريخية، وبالتالى فهى لا يمكن أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو : الفهم التراثى للتراث . التراث يحتويها وهى لا تستطيع أن تحتويه لأنها : التراث يكرر نفسه" (٦٨) .

أما "حسن حنفى" فإنه لايفترض وجود قراءة استنساخية مثلما يفعل "الجابرى" وإنما يؤكد أن النص لاشيء، وينفى أن يكون له إسهامه الفاعل فى حدث القراءة، فيرى أن :

" النص صورة بلا مضمون، روح بلا جسد، والقراءة هى التى تعطيه مضموناً وجسداً، تجعله يضم هذا الفرد أو هذه المجموعة، هذه الأمة أو البشرية جمعاء . هى التى تحدد مضمون الخطاب وتشير إلى من يتوجه إليهم النص" (٦٩) .

ويشير "على حرب" فى كتابه "نقد النص" (١٩٩٣) إلى أن هناك قراءة تلغى النص، وقراءة أخرى تلغى نفسها، ويؤكد أن القراءة لابد أن تختلف عن النص المقروء، فيقول :

" القراءة التى تقول ما يريد المؤلف قوله، فلا مبرر لها أصلاً لأن الأصل هو أولى منها ويغنى عنها. إلا إذا كانت القراءة تدعى أساساً أنها تقول ما لم يحسن المؤلف قوله، وفى هذه الحالة تغنى القراءة عن النص، وتصبح أولى منه . وهكذا ثمة قراءة تلغى النص، تقابلها قراءة تلغى نفسها هى أشبه باللاقراءة وأعنى بها القراءة الميتة التى هى نوع من اللغو أو الهذر أو الثرثرة" (٧٠) .

إن التأمل لحدث القراءة وما ينطوى عليه من اتصال وتفاعل بين القارئ والنص يفضى إلى رفض مقولة القراءة الاستنساخية أو الحرفية أو الميتة أو يمكن أن تطلق عليها ما تشاء من النعوت، كما يفضى، أيضًا إلى رفض مقولة أن النص ليس له وجوده المستقل أو أن النص مجموعة من المتغيرات وليس به ثوابت، والقارئ هو الذى يعطيه وجوده وثباته . إن القارئ ـ فى حقيقة أمره ـ لا يقوم بعمل بريء على الإطلاق، وإنما يسهم فى تكييف مخططات طبقاً لمعطيات النص المقروء، فلا يمكن أن نتصور أن ثمة قارئاً يكرر النص أو يريد الوقوف عند منطوق النص الصريح المكشوف، وبالقدر نفسه لا يمكن أن نتصور قارئاً يحدد مضمونا للنص دون أن يقدم له النص ذلك. والذى يتوهم أنه يقوم بعملية استنساخ نص ما، أياً كان هذا النص، أو الذى يتوهم أنه يقوم بتشكيل النص طبقاً لحاجاته وظروفه الخاصة، فإن كليهما يحاول أن يخدعنا وأن يخدع نفسه فى الأصل، كلاهما يحاول ـ سواء كان هذا يتم عن وعى أو لاوعى فالأمر سيان ـ أن يدشن لخطابه سلطة ما تفوق سلطة النص الأصلى . وعلى الرغم من أن "الجابرى" يشير إلى القراءة ذات البعد الواحد أو الاستنساخية، أو ما يطلق عليه فى سياق مغاير "الفهم التراثى للتراث"، فإنه يؤكد فى موضع آخر على أن هذه القراءة لاوجود لها أصلاً:

" لا ندعى أننا نقوم بعمل بريء، أى بقراءة لا تسهم فى إنتاج المقروء، فمثل هذه القراءة لا وجود لها، وإذا وجدت فإنها النص ذاته بدون قراءة" (٧١) !!!

وإذا كان الجابرى ينفى وجود ما أطلق عليه القراءة الاستنساخية أو القراءة ذات البعد الواحد، فإن "حسن حنفى" فى "التراث والتجديد" يحدثنا عن الاحتمالات الموجودة فى النص، والتى يضاف إليها احتمالات جديدة تخص القارئ، ويحدثنا ـ أيضا ـ عن الكيفية التى يقوم بها القارئ لاختيار الاحتمالات الموجودة فى النص طبقاً لمخططاته الخاصة، فيقول :

" مهمة التراث والتجديد هى إعادة كل الاحتمالات القديمة بل ووضع احتمالات جديدة، واختيار أنسبها لحاجات العصر، إذن لايوجد مقياس عملى، فالاختيار المنتج الفعال المجيب لمطالب العصر هو الاختيار المطلوب، ولا يعنى ذلك أن باقى الاختيارات خاطئة، بل يعنى أنها تظل تفسيرات محتملة لظروف أخرى، وعصور أخرى ولت أم مازالت قائمة" [٧٢] !!!

{٧}

أشرت ـ فيما سبق ـ إلى أن القراءة ظاهرة اجتماعية تخضع إلى أنماط فكرية معينة، وتدفعها ـ أيضاً ـ حاجات وضرورات اجتماعية وفكرية . هذا يعنى ـ ببساطة شديدة ـ أن كل قراءة للنص / التراث تنطوى على رغبة أو أمل ضمنى فى تغيير العالم الذى تتحرك فيه وتتوجه إليه . إن القراءة عملية واعية فى المقام الأول، أى أن الإدراك العفوى لمعطى ما لا يمكن أن يعد قراءة بأى حال من الأحوال [٧٣] . إنها تنطلق ـ أصلاً ـ من وعى القارئ بنفسه ووعيه بالنص / المقروء . ومادام التراث منسرباً إلى وعى الذات العربية القارئة مع سبق الإصرار والترصد، فإنى أستطيع أن أشير مطمئناً إلى أن الذات القارئة تتأمل نفسها بقدر ما تتأمل موضوعها المقروء، وينعكس وعيها على نفسها كما ينعكس على موضوعها المقروء . هذا جميعه يتحرك فى إطار الرغبة أو الأمل الضمنى فى تغيير واقع هذه الذات من واقع مترد إلى واقع مأمول، ومن حاضر متخلف إلى مستقبل متقدم، ويتحدد معه السؤال الكائن فى كل قراءة للنص / التراث : لماذا نقرأ التراث؟.

هذا يجعلنا نختلف مع ما يطرحه "محمد أركون" فى بحثه عن : "التراث : محتواه وهويته ـ ايجابياته وسلبياته" من أن الاستعمار :

" ساعد على إحياء الوعى التاريخى بالمعنى الحديث، وهذه ظاهرة مهمة كثيراً ما ينكرها الداعون إلى إحياء التراث متناسين أن عملية إحياء التراث لا تتم إلا بالمنهاج التاريخى القويم وإيقاظ الوعى التاريخى" [٧٤] .

ويشرح "أركون" كيف ساعد الاستعمار على إحياء التراث مشيراً إلى الجهود المبذولة من قبل الاستشراق لقراءة التراث العربى قراءة علمية عصرية، فيقول :

" (المغنى) للقاضى عبد الجبار لم يعثر على مخطوطه إلا فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، ولم يتم تحقيقه إلا فى الستينيات، أما تقديم آرائه وطريقته التفكيرية فى دراسة علمية عصرية، فلا نجده إلا عند المستشرقين، وكذلك لا نجد حتى اليوم فى المكتبة العربية بحوثاً تاريخية مدركة لما فى كتب الجاحظ من نقد عقلانى علمى ورفض للنزعة الثيولوجية التلبيسية فى كتابة تاريخ الإسلام ... ولذا سبق المستشرقون فى عملية إحياء التراث العربى فى أوائل القرن التاسع عشر مع العلماء المصاحبين لبونابرت أثناء حملته على مصر . وكان من العوامل القوية فى بث روح الحداثة العقلية فى الحياة الثقافية العربية فى عهد النهضة" [٧٥] .

إن "أركون" يقلب وجه الحقيقة، ويديرها لصالح الاستشراق والاستعمار بل إنه يدافع عن هذه الحقيقة المقلوبة . وربما ـ إن صح لى أن أهمل ما ينطق به نصه وأتجاوزه إلى ما يخفيه ويستبعده ـ يدافع عن نفسه بوصفه أحد العناصر التى تسهم فى بناء الفكر الاستشراقى . والحقيقة المقلوبة التى يدعيها "أركون" والتى يمكن تعديلها على النحو الآتى : الاستشراق ساعد على إحياء التراث العربى من أجل السيطرة والهيمنة الاستعمارية . إننى لا أنكر أن الاستعمار كان له دوره فى إيقاظ الوعى العربى، ولكن لابد أن نفصل بين الباعث والحافز على إيقاظ الوعى والوعى ذاته . ويبدو لى أن الأمر أعقد بكثير مما يدعيه "أركون" ويمكن أن أطلق عليه عبارة واحدة هى : "استراتيجية الاستعمار والتحرير"، والاستعمار فى تلك العبارة لايعنى فقط استعمار الأرض، وإنما يشير ـ أيضا ـ إلى استعمار كل شيء بداية من الأرض وانتهاء بالعقول .

هذا ما يجعلنا نختلف - أيضا - مع ما يطرحه "جورج طرابيشي" فى كتابه : "المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسى لعصاب جماعى" (١٩٩١)، من أن وعى القارئ العربى بتراثه والتلاحق المتزايد للندوات التى تواتر عقدها فى السبعينيات والثمانينيات حول التراث، أى بعد هزيمة يونيو (١٩٦٧)، كان مصدره:

" **العجز الذى بدا.واضحاً أن ذلك الأب الفعلى الذى كان عبد الناصر مرشحاً أن يكونه هو ما أوجد حاجة نفسية قهرية لا إلى إحياء ذكرى الأب التاريخى الحامى الذى كان السلطان العثمانى على امتداد قرون أربعة، بل كذلك إلى التشبث بحبل أب رمزى أعرق قدماً وأعمق تجذراً فى التاريخ، وأكثر قابلية للأمثلة، نعنى به التراث**" (٧٦).

صحيح أن هزيمة يونية (١٩٦٧) قد ألحقت بالعرب خسائر فادحة على مستويات عديدة، وصحيح - أيضاً - أن ثمة تلاحقاً متصاعداً بالوعى بالتراث فى أشكال مختلفة، نتيجة لما أحدثته الهزيمة من تخلخل وانكسار اليقين العام أمام الذات العربية ،ولكن لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن ندعى كما يدعى "جورج طرابيشى" أن غياب الأب أو "عبد الناصر" هو ما دعا المثقفين العرب إلى ممارسة حالة من العصاب المرضى الجماعى، والتمسك بحبل أب رمزى هو التراث . وإنما الذى يمكن أن نتصوره، حقاً، أن الهزيمة دفعت الذات العربية إلى أن تعيد النظر فى كل شيء، بعدما خرجت من التجربة الناصرية صفر اليدين . إن وعى القارى بتراثه أو بنفسه - فالأمر سيان، إن صح لى أن أستخدم ذلك - إنما ينطوى على الوعى بالتراث من حيث هو "إشكالية " كما يرى جابر عصفور بحق، وهى :

" **إشكالية قائمة فى جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها من ناحية، وجدلها مع الآخر الذى يتدخل فى نظرتها إلى حاضرها وماضيها ومستقبلها من ناحية ثانية . وتلك إشكالية تزيد من حدتها وتوترها "الدافعية" التى تتحرك وراء الوعى بها من حيث هى إشكالية، والتى تنطلق بالشعور بتخلف الحاضر، وانكسار اليقين العام، وتخلخل المشروع أو المشاريع الفكرية السائدة، والرغبة (المكبوحة، المقموعة) فى الانتقال من مبدأ الضرورة إلى مبدأ الحرية، ومن واقع منهزم إلى واقع منتصر، وما يوازى ذلك - أو يترتب عليه - من تحرك "الذات القومية" من آلية الدفاع إلى آلية التعرف والاكتشاف التى هى آلية "إعادة قراءة" وعلتها الأولى فى الوقت نفسه**" (٧٧) .

هذا الوعى بالتراث من حيث هو إشكالية قائمة فى جدل الأنا والآخر، يجد تمظهره فى ثنائية متوهمة، شغل الفكر العربى الحديث والمعاصر - طويلاً - بصياغتها منذ ما اصطلح على تسميته بعصر النهضة حتى وقتنا الحالى . وتأخذ هذه الثنائية مترادفات يمكن استبدالها فى علاقة التضاد الدلالى بين طرفيها، فأحيانا يطلق عليها : "التواصل والانقطاع" أو "الفكر العربى والفكر الغربى" أو "الأنا والآخر" أو" الأصالة والمعاصرة " أو "التراث والحداثة "، ويمكن لك أن تضع استبدالات أخرى كيفما تشاء .

وقد حرص الفكر العربى على تقديم حلول لهذه الثنائية المتضادة، فمرة يشغل نفسه بمحاولة "تجديد الفكر العربى" منطلقا من البحث "عن طريق للفكر العربى يضمن له أن يكون عربيا حقا ومعاصر حقا "، مؤكدا أن الطريق هو "أن نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقا عمليا، فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستحدثة . فكل طريقة للعمل اصطنعها الأقدمون وجاءت طريقة أنجح منها، كان لابد من اطراح الطريقة القديمة، ووضعها على رف الماضى الذى لا يعنى به إلا المؤرخون" . هذه المخاتلة التى يقدمها صاحب تجديد الفكر العربى أو بالأحرى خطابه المراوغ الذى يوهم بأن ثمة عملية انتقاء واختيار أو عملية للتحرك فى أفق براجماتى / نفعى، ينتهى صريحا رافضا ما ادعاه من قبل بعربية الفكر ومعاصرته، فيرى أن :

- "المشكلة الكبرى الآن، كيف نتحول من ثقافة اللفظ إلى ثقافة العلم والتكنية والصناعة ؟ وواضح أن ذلك لن يكون بالرجوع إلى تراث قديم، وأن مصدره الوحيد هو أن نتجه إلى أوربا وأمريكا نستقى من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلنا"
- "إنى لأقولها صريحة واضحة : إما أن نعيش عصرنا بفكره ومشكلاته، وإما أن نرفضه ونوصد دونه الأبواب لنعيش تراثنا... نحن فى ذلك أحرار، لكننا لا نملك الحرية فى أن نوحد بين الفكرين" (٧٨) .

ومرة ثانية يشغل نفسه باستيعاب التراث بشكل جديد، وتوظيفه فى مجال تحرير الفكر العربى الحاضر من سيطرة التبعية للفكر الاستعمارى وللأيديولوجية البرجوازية، بتدخلها التاريخى فى البنية الاجتماعية العربية ؛ إن هذا التوظيف ينتهى إلى نتيجة مؤداها :

" الخروج من قضية التراث من كونها قضية الماضى لذاته، أو كونها إسقاطاً للماضى على الحاضر، إلى كونها قضية الحاضر نفسه، وذلك من خلال رؤية الحاضر فى حركة صيرورة تتفاعل فى داخلها منجزات الماضى وممكنات المستقبل تفاعلاً ديناميا تطوريا صاعداً، رغم التقطع الحادث فى مجرى حركة الصيرورة هذه، سواء كان التقطع داخلاً فى طبيعة الوحدة الدياليكتيكية لهذا المجرى أم كان من التقطع القسرى الطارئ من جانب القوى المعادية لمحتوى الحركة الثورية العربية الحاضرة" (٧٩) .

ومرة ثالثة يشغل نفسه بالكيفية التى يمكن من خلالها إقامة فكر عربى مستقل بعيداً عن موجات الغزو الأوربى التى اجتاحت كل شيء، وفرضت على المثقفين العرب أن يتشبسوا بالحضارة الأوربية لكى تقدم لهم الحلول لمشكلات واقعهم ؛ وقد أسفر هذا التشبث عن حالة خيبة عند العرب، فهم لم يقبضوا على شيء، ولم يعرفوا بعد طريق الخلاص، وطريق الخلاص الذى يطرحه صاحب "الوسطية العربية" يبدأ بوضع سؤال "كيف يمكن إقامة فكر عربى مستقبل؟" موضع التحقق، ولذا فإنه :

" لا يكتفى بدراسة الثقافة العربية بطريقة متفرقة تركز على ظاهرة، أو على شخصية، أو على فترة زمنية، بل تبحث عن العامل الرئيسى الذى يلقى بظلاله فى كل زمان ومكان على النواحى السلوكية والخلقية والشعورية والمنهجية" (٨٠) .

ومرة أخيرة يهتم بإعادة بناء العلوم القديمة وشروط تجديدها (٨١) . أو يؤكد أن الحاجة إلى الاشتغال بالتراث تمليها الحاجة إلى تحديث كيفية تعاملنا معه أصلاً، خدمة للحداثة وتأصيلاً لها، أو بعبارة أخرى :

" إعادة كتابة تاريخنا الثقافى، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه من جهة، وبين التاريخ الثقافى العالمى من جهة أخرى، وعلى أسس علمية وبروح نقدية" (٨٢) .

إن ثنائية "الأصالة / المعاصرة" أو "التراث / الحداثة" ثنائية متوهمة وزائفة، ولعلى أتصور أن هناك شيئاً يكمن خلف هذا الوهم أو الزيف، أظنه غياب الجدل الفاعل بين الأنا والآخر. ربما يتصور البعض أن علاقتنا بالآخر علاقة تبعية على مستويات حضارية عديدة أخصها السياسة والاقتصاد أو علاقة تقليد الغالب كما ذكر "ابن خلدون" . هذا التصور ليس من طبيعة إنسانية أو فكرية، وإنما هو من طبيعة سياسية إيديولوجية، ولدتها - فى الأساس - النزعة الاستعمارية الغربية . ولذلك فإن هذا التصور ينتج الشعور بالدونية تجاه الآخر / المتقدم، وتتحول قراءتنا للتراث (ماضى الأنا المجيد) إلى حالة من الدفاع عن الذات ونفي للشعور بالدونية. إن غياب الجدل الفاعل مع التراث والآخر أو بالأحرى فقدان الذات العربية لفاعليتها هو ما يجعلها تلجأ إلى أحد الطريقين : إما الاعتصام والاحتماء بالتراث، وإما التقليد والتبعية والاستهلاك للمنتج المعرفى الغربى . وفى تقديرى أن المشكلة ليست مشكلة أصالة ومعاصرة أو تراث وحداثة أو شرق

متخلف وغرب متقدم، ففى "الغرب أنواع كثيرة من الغرب أكثر انحطاطاً من أى انحطاط عربى إسلامى، وفى الشرق العربى الإسلامى أنواع كثيرة من الشرق أكثر تقدماً من أى تقدم غربى" (٨٣)، وإنما المشكلة تكمن ـ كما وصفها "على حرب" ـ فى :

" **عدم القدرة على تحويل المعرفة بالتراث من معرفة ميتة إلى معرفة حية، كما تتجلى أيضا فى عدم القدرة على إنتاج حقائق جديدة حول وقائع العالم المعاصر، أو على تكوين ميادين علمية تغطى معرفيا ممارسات وأنشطة تتنوع وتتشعب باستمرار**" (٨٤).

إن الجدل الفاعل يؤكد أن ثمة اشتباكا وحضورا متبادلا لكل من التراث والآخر فى وعى الذات العربية القارئة، هذا ما يجعل من كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث، "إذ بقدر ما يؤثر التراث فى تعرفنا الآخر وإدراكه ،فإن الآخر ـ بدوره ـ يؤثر فى تعرفنا التراث وإدراكه" (٨٥). هذا الحضور المتبادل والمشتبك فى وعى الذات العربية القارئة لايعنى أن يسقط أحدهما على الآخر، بحيث يصبح التراث هو الآخر أو الآخر هو التراث فى عملية تبادلية يأخذ كل منهما موقع الآخر، وما يترتب على ذلك من عملية نفى للسياق الذى أنتج فيه كل منهما . ويمكن أن أشرح ذلك بعبارة أخرى :

سوف أفترض أننى أقدم قراءة لـ "عبد القاهر الجرجانى" أو "القاضى عبد الجبار" أو "الغزالى" أو "سيبويه"، هذا لايعنى أن يتحول الشيخ الأشعرى "عبد القاهر" إلى "فردينان دى سوسير" أو "جاك دريدا" أو يخلع عمامته ويرتدى قبعه "رولان بارت" الناقد الفرنسى، ولا يعنى أن القاضى عبد الجبار شيخ الاعتزال يتحول إلى أحد الفلاسفة العقليين، أو يتحول "الغزالى" بقدرة قادر إلى "ديكارت"، أو يتحول "سيبويه" إلى "تشومسكى"، وفى الوقت نفسه عندما أقدم قراءة لـ "بول ريكور" أو "أمبرتو إيكو" يتحول معهما "ريكور" إلى "الزركشى" مثلاً أو "السيوطى"، ويتحول "ايكو" إلى "ابن جنى"، وإنما يعنى أنه حين أقرأ أو أدخل فى جدل مع "عبد القاهر"، فإن "دى سوسير" أو "ريتشاردز" يقدم لى ما يمكن أن أجادل "عبد القاهر" فيما يطرحه من مشكلات وقضايا، وفى الوقت نفسه يمكن لى أن أقرأ أو أجادل "دى سوسير" أو "ريتشاردز" بما أنتجته من خلال جدلى مع "عبد القاهر" .

إن الجدل الفاعل يستلزم أن ننظر إلى التراث بوصفه نصوصاً لا قداسة لها على الإطلاق، لا بوصفه حقائق مطلقة ونهائية ومقدسة فى آن، تشكل معياراً للحياة توجه السلوك وتقود الفكر . وقد أشرت سلفاً إلى ما يعزز شبهة القداسة الملتصقة بالتراث، وما النص / التراث إلا حركة بين قوى مختلفة، أو هو مجموعة قوى يؤيد بعضها بعضا ويناوئ بعضها بعضا (٨٦) . ولكى يقرأ هذا النص قراءة فاعلة منتجة ينبغى علينا ـ أولاً ـ أن نتحرر من جميع الأوهام الملصقة بعقولنا حول هذا النص، فنعيد اكتشافه ومساءلته، لإبراز ما يخفيه ويستبعده أو بالأحرى نقرؤه قراءة تفكيكية تحاول أن تبحث عن التناقضات المختفية داخل النص التي تبدو مقطوعة عن وحدته الظاهرة (٨٧)، وينبغى علينا ـ ثانياً ـ أن نتحرر من سلطة الخطابات الزائفة والساذجة التى تدعى أن الآخر هو العدو اللدود الذى يتربص بنا، وما العدو اللدود سوى ذواتنا غير الفاعلة وغير المنتجة . وقد يظن البعض أن هذه دعوة للتغريب، وإنما هى دعوة للكيفية التى يمكن من خلالها أن نصنع الغد المأمول، لأن الغرب ليس غربهم وحدهم، ولأننى لى فيه مثلما لهم فيه، ولأن الحضارات الإنسانية ليست ملكا لأحد دون الآخر، أو ميراثا يتوارثه من صنعوه فقط، وقد كان الغرب وريثاً لحضارتنا العربية فى الحين الذى ورثناها نحن تاريخاً انقضى وكف عن الوجود الفعلى . علينا، إذن، أن نواجه الآخر بدون عقد نقص أو دونية، وأن نتحرر من سلطة النصوص لننتقل إلى سلطة التأويل، وسلطة التأويل ليست ذات طبيعة استبدادية بالنصوص، أو ما يمكن أن نطلق عليه عملية الإسقاط

فى القراءة، وإنما هى ذات طبيعة جدلية تؤكد على أن التأويل سلطة عاملة تحرر الذات من أوهام الحقائق المطلقة والنهائية، وتحررها من عقد النقص والشعور بالدونية .

هذا ما يجعلنى أقرأ أو أجادل "الجاحظ" أو "عبد القاهر" مثلما أقرأ أو أجادل "دى سوسير" و "دريدا"، وتجعلنى أقرأ "مصطفى ناصف"، و "جابر عصفور"، و "عبد السلام المسدى"، و "عابد الجابرى"، و "حسن حنفى"، و "على حرب"، مثلما أقرأ ريتشاردز، وريكور، وإيكو، ودريدا، وفوكو، وايجلتون، وجدامر . هكذا يصبح الجدل الفاعل مع التراث والآخر:

" محصلة تفاعل، يبدأ وينتهى بالشرط التاريخى للحظة التى تتهيأ فيها الأمة للانطلاق، سواء من علاقتها بالعناصر المتحولة فى حاضرها الذى يتطلع إلى غده، أو علاقتها المتضادة بالآخر الذى تحاول الإفادة من تجربة تقدمه، والتخلص من التبعية له، أو علاقتها المتوترة بعناصر تراثها الممتد فى حاضرها، بوصفها إمكانات للتقدم والتخلف"[٨٨] .

الهوامش:

(١) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى ، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٢، ص ٥٢ .

(2)Paul Ricoeur: The Conflict of Interpretations, Essays in Hermeneutics, Ed. by Don Ihda, Northwestern University Press 1974,P13.

(٣) عبد السلام المسدى : التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، تونس ١٩٨٦، ص ١٢ .

(٤) جابر عصفور : السابق، ص ٥٧ .

(٥) راجع مادة "شكل" فى :

- ابن منظور، الإمام العلامة أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦ .

- الفيروزابادى، العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازى : القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩ .

(٦) التهانوى، محمد على الفاروقى : كشاف اصطلاحات الفنون، مادة "مشكل"، الجزء الرابع، تحقيق : لطفى عبد البديع، ترجم النصوص الفارسية : عبد النعيم محمد حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧ .

(٧) الجرجانى، على بن محمد السيد الشريف : كتاب التعريفات، معجم فلسفى، منطقى، صوفى، فقهى، لغوى، نحوى، مادة "مشكل"، تحقيق : عبد المنعم الحفنى، دار الرشاد، القاهرة ١٩٩١.

(٨) المعجم الفلسفى، مادة "مشكل"، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨٣ .

(9)John Thurston, Problematic, in Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Approaches, Scholars, Terms, Irena R. Makaryk General Editor and Compiler, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo- London 1993, P. 616.

(١٠) محمد عابد الجابرى : نحن والتراث، قراءات معاصرة فى تراثنا الفلسفى، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٩ .

(١١) راجع السابق، ص ٢٩، ٣٠ .

(12)See: Roland Barthes, On Reading, in the Rustle of Language, Trans. by Richard Howard, University of California Press, Berkeley and Los Angelos 1989, P. 33.

(١٣) جابر عصفور : السابق، ص ٦٤ .

(14)See Roland Barthes, Idem, P. 35.

(١٥) أدونيس، على أحمد سعيد : الثابت والمتحول، بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب، ١ - الأصول، دار العودة، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٨٣، ص ٥ .

(١٦) طيب تيزينى : من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة فى قضية التراث العربى، دار دمشق ودار الجيل، الطبعة الثالثة، دمشق - بيروت ١٩٧٩، ص ١١ .

(١٧) محمد عابد الجابرى : نحن والتراث، ص ٢٢ .

(١٨) محمد عابد الجابرى : إشكاليات الفكر العربى المعاصر، مؤسسة بنشره للطباعة والنشر، الدار البيضاء ١٩٨٩، ص ٢٥ .

وراجع أيضا نفس الفكرة عند الجابرى فى : المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤، ص ٨٨ .

(١٩) فهمى جدعان : نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٥، ص ١٩ . وقارن ذلك بما طرحه "جابر عصفور" حول مسألة قداسة التراث فى :

- هوامش على دفتر التنوير، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٤، ص ٢٦، ٢٧.

(٢٠) أمين الخولى :مادة "تفسير"، دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية، إعداد وتحرير: إبراهيم زكى خورشيد وآخرون، دار الشعب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٩.

وراجع أيضا : مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦١، ص ٣٠٣، ٣٠٤ .

(٢١) راجع : حسن حنفى : التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المركز العربى للبحث والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨٠، ص ١٣ .

(٢٢) جابر عصفور : السابق، ص ٨٤ .

(٢٣) حسن حنفى : السابق، ص ١١ .

(٢٤) نورى حمودى القيسى : التراث العربى بين الإحياء والتواصل، ضمن بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التى نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، ونشرت تحت عنوان : التراث وتحديات العصر فى الوطن العربى "الأصالة والمعاصرة"، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٢١ .

(٢٥) محمود أمين العالم : الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٦، ص ٢٢٢.

(٢٦) المرجع نفسه : ص ٢٢٢.

(٢٧) محمود أمين العالم: مواقف نقدية من التراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦، ص ٦، ٧ .

(٢٨) قرأت الشيء قرآنا : جمعته وضممت بعضه إلى بعض، ومعنى قرأت القرآن لفظت به مجموعاً، وأقرأه إياه : أبلغه (أى ألقيته) . ويقول "ابن عباس" فى تفسير الآية رقم (١٨) سورة القيامة : "فإذا قرأناه فاتبع قرءانه"، فإذا بيناه لك بالقراءة فاعمل بما بيناه لك .

راجع مادة "قرأ" فى المصادر الآتية :

- ابن منظور : لسان العرب .

- الزبيدى، السيد محمد الحسينى: تاج العروس، الجزء الأول، تحقيق : عبد الستار أحمد فرج، وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت ١٩٦٥ .

(٢٩) يقال أولت الشيء إذا جمعته وأصلحته، فكأن التأويل جمع معانى ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه . والفسر : البيان، والتفسير مثله، والفسر : كشف المغطى، والتفسير : كشف المغطى عن اللفظ المشكل . والتفسير والتأويل واحد وهو كشف المراد عن المشكل، راجع مادة "أول" و "فسر" فى المصادر الآتية :

- ابن منظور : لسان العرب .

- الزبيدى : تاج العروس، الجزء الثالث عشر، تحقيق : حسين نصار، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٧٤ .

- أبو البقاء الكفوى : الكليات، معجم فى المصطلحات والفروق اللغوية، الجزء الثانى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٥ .

(٣٠) الشرح: الكشف، والشرح : البيان و "الفهم" . وشرح الشيء : فتحه وبينه وكشفه . والترجمة : نقل الكلام من لغة إلى أخرى : والترجمة التفسير، والترجمان، والتَّرجمان : المفسر للسان. راجع مادة "شرح" و"ترجم" فى المصادر الآتية :

- ابن منظور : لسان العرب .

- الزبيدى : تارج العروس، الجزء السادس، تحقيق : حسين نصار، وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت ١٩٦٩ .
- المعجم الكبير، الجزء الثالث، مجمع اللغة العربية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٢
(٣١) أبو البقاء الكفوى : الكليات، مادة "تفسير" .
وللمزيد حول علم "التفسير" راجع المصادر الآتية :
- التهانوى : كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، تحقيق لطفى عبد البديع، ترجم النصوص الفارسية : عبد النعيم محمد حسنين، وراجعه : أمين الخولى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، ص ٣٣ : ٣٧ .

- Mustansir Mir, Tafsir, in the Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic world, V. 4, Oxford University Press, New York-Oxford 1995, PP. 169 : 179.□
- Andrew Rippin, Tafsir, in the Encyclopedia of Religion, V. 14, MacMillan Publishing Company and Collier MacMillan Publishers, New York-London 1987, PP. 236 : 244.
- A. Rippin, Tafsir, in the Encyclopedia of Islam, New Edition, V. X, E. J. Brill, Leiden 1998, PP. 83 : 88.

(٣٢) ابن رشد، القاضى أبو الوليد محمد : كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، تحقيق : جورج فضلو الحورانى، مطبعة بريل، ليدن ١٩٥٩، ص ١٤ .
(٣٣) حسن حنفى، قراءة النص، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثامن : الهرمنيوطيقا والتأويل، القاهرة ربيع ١٩٨٨، ص ٩ .
(٣٤) التهانوى : كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، ص ٣٣ .
(٣٥) للمزيد حول هذه الفكرة راجع :
- جابر عصفور : قراءة التراث النقدى، ص ٢١ .

- A. J. Greimas and J. Courtes, Semiotics and Language, An Analytical Dictionary, Trans. by Larry Crist and Others, Indiana University Press, Bloomington 1982, PP. 254-255.

(36)See Richard E. Palmer, Hermeneutics, Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthy, Heidegger and Gadamer, Northwestern University Press, Evanston 1969, P. 13.

(37)□ See ibid., P. 14.

(38)□ Paul Ricoeur, From Text to Action, Essays in Hermeneutics, II, Trans. by Kathleen Blamy and John B. Thompson, Northwestern University Press, Evanston 1991, P. 118. □

(٣٩) راجع :
Paul Ricoeur, Explanation and Understanding, in Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Text, Ottawa University Press, Ottawa 1981, P. 42.□

(٤٠) حول هذه الفكرة راجع :
Paul Ricoeur, Interpretation Theory, Discourse and Surplus of Meaning, the Texas Christian University Press 1976, PP. 43.□

(٤١) حول مصطلح الهرمنيوطيقا فى الفكر الغربى، راجع المصادر الآتية :
Van A. Harvey, Hermeneutics, in the Encyclopedia of Religion, V. 6, PP. 279 : 287.
Richard E. Palmer, Hermeneutics, in The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Ed. by Alex Preminger and T. V. F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey 1993, PP. 516 : 521.
Anthony Kerby, Hermeneutics, in Ecyclopedia of Contemporary Literary Theory, PP. 90 : 94.

(٤٢) راجع حسن حنفى: السقوط والخلاص "قراءة فى رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ"، عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الثالث والرابع، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت يناير/مارس - أبريل/ يونيو ١٩٩٥، ص ٢٨٤

(43) Paul Ricoeur, Freud and Philosophy, An Essay on Interpretation, Trans. by Denis Savage, Yale University Press, New Haven and London 1970, P. 8.

(44) See: Van A. Harvey, Hermeneutics, in The Encyclopedia of Religion, V. 6, PP. 279-280.

(45) See : Richard E. Palmer, Hermeneutics, PP. 69 : 71.

(46) See Richard E. Palmer, Allegorical, Philological and Philosophical Hermeneutics : Three Modes in a Complex Heritage, in Contemporary Literary Hermeneutics, P. 15.

(٤٧) عبد السلام المسدى : التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، ص ١٢، ١٣ .

(٤٨) حول مخطط "ياكوبسون" لعملية الاتصال راجع :

Roman Jakobson, Language in Literature, Ed by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Harvard University Press 1987, P. 66.

(٤٩) راجع :

Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and Study of Literature, Routledge, London 1975, P. 56.

(٥٠) حول هذه الفكرة راجع :

Paul Ricoeur : · From Text to Action, PP. 83-84.
· Interpretation Theory, PP. 31-32.

(51) See Umberto Eco, The Role of The Reader, Explorations in the Semiotics of Texts, Indiana University Press, Bloomington, 1979, PP. 5 : 7.

(52) Paul Ricoeur, From Text to Action, P. 107.

(53) See Ricoeur, The Conflict of Interpretations, P. 3.

(54) See Umberto Eco, A Theory of Semiotics, Indiana University Press, Bloomington 1976, P. 139.

(55) See: Ricoeur, Interpretation Theory, P. 31.

(٥٦) طيب تيزينى : السابق، ص ١٢.

(٥٧) حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية، الجزء الأول، دار الفارابى، الطبعة السادسة، بيروت ١٩٨٨، ص ٢٦ .

(٥٨) محمد عابد الجابرى : السابق، ص ٦ .

(٥٩) السابق، ص ٦ .

(٦٠) جابر عصفور : السابق، ص ٧٠ .

(61) See : Eco, idem, P.9.

(٦٢) راجع :

Wolfgang Iser : The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response, the Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1987, P. 167.

(٦٣) حسن حنفى : قراءة النص، ص ١٥، ٢٠ .

(64) See: Palmer, Hermeneutics, P. 16.

(65) Iser, The Act of Reading, P. 167.

(٦٦) جابر عصفور : السابق، ص ٧٤ .

(٦٧) محمد عابد الجابرى: الخطاب العربى المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٢، ص ٩ .

(٦٨) الجابرى : نحن والتراث، ص ٨ .

(٦٩) حسن حنفى : قراءة النص، ص ١٥ .

(٧٠) على حرب : النص والحقيقة، ١ ـ نقد النص، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٣، ص ٢٠ .

(٧١) الجابرى : الخطاب العربى المعاصر، ص ١٠ .

(٧٢) حسن حنفى : التراث والتجديد، ص ١٨ .

(٧٣) راجع تفصيل ذلك فى :

سيزا قاسم : القارئ والنص، من السميوطيقا إلى الهرمنيوطيقا، مجلة عالم الفكر، ص ٢٥٤ ومابعدها، الكويت يونيو ١٩٩٥ .

(٧٤) محمد أركون: التراث، محتواه وهويته - ايجابياته وسلبياته، ضمن بحوث التراث وتحديات العصر، ص ١٥٨ .

(٧٥) السابق، ص ١٥٩، ١٦٣ .

(٧٦) جورج طرابيشى : المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسى لعصاب جماعى، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، لندن ١٩٩١، ص ٢٩ .

(٧٧) جابر عصفور : السابق، ص ٦٤ .

(٧٨) زكى نجيب محمود: تجديد الفكر العربى، دار الشروق، القاهرة ١٩٧١، ص ١٠، ١٨، ٨٢، ١٨٩ .

(٧٩) حسين مروة : النزعات المادية، ص ٢٨، ٢٩ .

(٨٠) عبد الحميد إبراهيم : الوسطية العربية : مذهب وتطبيق، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩ ص ٦، ١٠.

(٨١) راجع : حسن حنفى : التراث والتجديد، وراجع، أيضا، مشروعه الضخم المعنون بـ "من العقيدة إلى الثورة" فى خمسة أجزاء، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٨٨ .

(٨٢) محمد عابد الجابرى : إشكاليات الفكر العربى المعاصر، ص ٣١ . وراجع أيضا: التراث والحداثة : دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩١، ص ١٨، ١٩.

(٨٣) أدونيس (على أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥، ص ١٠٠ .

(٨٤) على حرب : أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وسجالية، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤، ص ٨٤ .

(٨٥) جابر عصفور : السابق، ص ١١٠ .

(٨٦) مصطفى ناصف : اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٢، ص ١٠٠ .

(٨٧) راجع :

Wendell V. Harris, Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory, Greenwood Press, New York 1992, P. 57.□

(٨٨) جابر عصفور: أنوار العقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، ص ٢.

في أعدادنا القادمة:

١ـ قراءة فى أوائل الكافوريات على ضوء نظرية القلب الدلالى.	سعود الرحيلى
٢ـ بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ.	عبد الكريم جويطى
٣ـ استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا".	عبد الله أبو هيف
٤ـ "غادة أم القرى" أول رواية باللغة العربية بالجزائر .	محمد العيد تاورته
٥ـ النبى المهزوم بين ماضى اليوتوبيا وصيرورة الواقع.	وليد منير
٦ـ التحليل النفسى وحركة الثقافة المعاصرة.	بول ريكور ت: منذر العياشى
٧ـ استراتيجيات الشعرية فى قصيدة أمل دنقل.	فكرى الجزار
٨ـ إيوجينيو باربا والجانب الآخر من الجزر العائمة .	أحمد سخسوخ
٩ـ التراث وصراعات التجديد عند بورخيس.	م: بياتريث سارلو ت: خليل كلفت
١٠ـ عن الإمتاع الجمالى في تسجيلية مدكور ثابت جدل الأسئلة والأجوبة أسلوبا للسرد بالسينما الخالصة	شريف فتحى

النصوص القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية: اقتراح بنظرية ثالثة

فرانز هـ. بوميل

ت: سيد إسماعيل ضيف الله

م: مديحة دوس

النصوص القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية: اقتراح بنظرية ثالثة

فرانز هـ. بوميل ت: سيد إسماعيل ضيف الله م: مديحة دوس

- كان ميلمان بارى والبرت لورد أول من اقترحا نظرية الصيغ الشفاهية للتأليف الملحمى، ثم طبقت مرارا على أشكال متنوعة من أدب العصور الوسطى[١]. ولم يكن النقد الموجه لتطبيقات النظرية قليلا. ومع ذلك لم يحدث سوى مرة واحدة فقط - فى مقال لهانز دياتر لوتز Hans Dieter Lutz - أن اشتمل النقد على تحليل منهجى للنظرية نفسها. ولم يسقط الهجوم على تطبيقاتها على الأدب القروسطى سوى انتباه ضئيل لهذا النوع من التحليل فى هامش عابر[٢]. فهذا اللاوعى المنهجى الغريب شائع فى دراسات أنصار النظرية، الذين يطبقونها بصفة عامة دون اهتمام بمناحيها المنهجية الواسعة؛ لذلك سوف يركز هذا المقال فى جانبه النظرى على ثلاثة محاور:

(١) النظرية نفسها بوصفها بنية.

(٢) نقد بعض جوانب النظرية.

(٣) تطوير للنظرية إلى ما وراء أبعادها الراهنة.

- إن افتراض النظرية بإمكانية تطبيقها على النصوص المكتوبة بصفة عامة كامن فى النظرية نفسها، وهو نفسه السبب فى التطوير فى المقام الأول: فقد اهتم بارى ولورد أولا بالمشكلات الكلاسيكية لانتقال النصوص الهومرية.

وثانيا بخصائص التأليف الشفاهى والانتقال الملحوظ فى الملحمة السلافية الجنوبية الشفاهية فى عامى ١٩٣٠، ١٩٥٠، ومن ثم كانت ملاحظاتهما منذ البداية. حول الأدب الشفاهى تقدم بوصفها معيارا لنموذج معين من تأليف النصوص المكتوبة وانتقالها. وهذه النصوص المكتوبة تختلف عن المؤلفات الشفاهية المدروسة ليس لأنها فقط كتبت، بل أيضا لأنها نتائج لثقافة مختلفة[٣].

- ومن ناحية أخرى، ولهذا السبب بالضبط، وخلافا لمزاعم بعض المنتقدين، فإن النظرية لا يمكن أن تكون معيبة بالتعليل الدائرى[٤]، لكنها بالضبط تلك العلاقة بين الملاحظة وتطبيق الخصائص النصوصية المستخلصة من الملاحظة، والتى تصبح بالفعل مشكلة عند محاولة تطبيق النظرية على نصوص القرون الوسطى.

- ربما يكون من المفيد فى هذا الصدد أن نذكر بالعناصر الرئيسية للنظرية:

(١) أن الملحمة الشفاهية - والنظرية تهتم فقط بالملحمة - ألفها مغنون أميون.

(٢) تكونت الملحمة من سلاسل من موضوعات السرد التقليدية والثيمات النمطية..

(٣) صيغت هذه الثيمات مكونة معجميا من مجموعات من الكلمات والأنماط المعجمية.

وهى العناصر الرئيسية التى تخضع لشروط الأوزان نفسها.. بمعنى الصيغة وأنظمة الصياغة.

(٤) لا تعد الثيمات ولا الصيغ محفوظة فى الذاكرة كعناصر جامدة، لكنها تحور فى السياق بوصفها جزءا من التقليد.

(٥) ثمة حدود فاصلة لتقاليد التأليف الشفاهى عن الكتابى[٦].

(٦) "يتسم النص الشفاهى بهيمنة صيغ متعارف عليها بوضوح، مع جزء متبق من صيغة، وعدد صغير من التعبيرات غير الصيغية، بينما يوضح النص الكتابى هيمنة التعبيرات غير الصيغية، مع بعض التعبيرات الصيغية، والقليل جدا من الصيغ الواضحة"[٧].

ـ هاتان جملتا لورد سبقتهما عبارة يتطلع فيها لبرنامج لتطبيق النظرية على نصوص العصور الوسطى.

"التحليل الصيغى، إذا ما توافرت له مادة كافية للوصول لنتائج مهمة، فإنه سيكون بالطبع قادرا على أن يبرهن إن كان النص المعطى شفاهيا أم كتابيا"[٨] وهنا بالطبع تكمن المشكلة.

سوف يثبت أن قدراً كبيرا من الهجوم المكثف على النظرية، إنما هو نتيجة لنقص فى التعريفات. فشفاهية النص المؤلف شفاهة والمؤدى تشترك بالتأكيد وفقا للنظرية مع شفاهية النص المحفوظ عن ظهر قلب أو النص المقروء بصوت عال فى خصائص محددة؛ منها أنهما منطوقان ومسموعان؛ أما النص الكتابى المؤلف كتابة فإنه يشترك مع النص الذى يؤلف شفاهة ثم يكتب، فى خصائص أخرى منها، أن كليهما يستلزم جمهور قراءة أو جمهورا متكيفا مع عملية القراءة. وتعد العصور الوسطى فى ضوء هذه النقطة قبل كتابية؛ أمية. إن بداية ونهايتها حدود "الكتابية" تظل سؤالا مطروحا كما هو الحال فى تحديد النقطة التى تتواتر عندها الجملة فتصبح صيغة.

حتى المصطلح "نظرية الصيغ الشفاهية".. مضلل، لأنه ـ كما أشار ليوتز Lutz ـ لا ينطوى على نظرية واحدة، بل نظريتين[٩]، علاوة على ذلك أنها ليست مجرد نظرية لوظائف الثيمات والصيغ فى الأداء الشفاهى يجب استبدالها "بنظرية بديلة" لهذه الوظائف فى النصوص المكتوبة، إنما هما نظريتان مرتبطتان ومنفصلتان فى الآن نفسه. أسس كل منهما بلاشك على الملاحظة؛ إحداهما بشكل مباشر والأخرى بشكل غير مباشر؛ وبالتالى أسسا على شفاهية لا تقبل الجدل؛ أعنى نصوص الملحمة السلافية الجنوبية التى ألفها مغنون أميون خلال عملية الأداء.. وتعد هذه الشفاهية الأساس التجريبى لهاتين النظريتين الذى يميزهما عن غيرهما من النظريات.

ـ بُنيت النظرية الأولى على مفاهيم: التأليف النمطى، الصيغة، الثيمة، من خلال ملاحظة الأداء الشفاهى ووصف وظائفهم، من منطلق أنها عناصر رئيسة فى التأليف الشفاهى، أما النظرية الثانية فقد بنيت على فرضية أنه إذا كانت النمطية والمعجمية والثيمية، أدوات ضرورية للمغنى الأمى أثناء عمليات التأليف الملحمى[١٠]. فإنه سوف يتبع ذلك ظهور هذه الأدوات بوصفها خصائص لهذه النصوص، حيث إنها وضعت فى الاعتبار ـ صراحة أو ضمنا ـ على أنها علامات نصوصية لهذا النمط من التأليف الملحمى الشفاهى.

تختلف النظريتان ـ وفقا لملاحظات ليوتز Lutz ـ من حيث بنيتهما:

أولا: أن أساس النظرية الأولى، وهو ملاحظة إنتاج النص الشفاهى من خلال الأداء ـ له ما يقابله فى النظرية الثانية وهو النص المكتوب الذى سبق إنتاجه بالفعل.

ثانيا : التحليل فى النظرية الأولى للتواتر الملحوظ للأنماط فى الأدوات الشفاهية له ما يقابله فى النظرية الثانية. إذ تتميز هذه الخصائص فى النص المكتوب.

ثالثا: نتيجة النظرية الأولى، وهى وصف وظيفة العناصر النمطية فى التأليف الشفاهى للنص، يقابلها فى النظرية الثانية الاستدلال على أن التأليف الشفاهى سابق على النص المكتوب المتداول.

وربما توضح متابعة ليوتز Lutz ـ البيانية هذه الموازنة

التحليل : النص

الأساس	الشفاهى بوصفه أداءً	الخلاصة : نظرية (١)

تطور النظرية الأولى	التأكد من شفاهية النصوص المؤداة	الوزن ـ الإيقاع تواتر المعجم والثيمات النمطية فى الأداء الشفاهى	وظائف الثيمة والصيغة فى التأليف الشفاهى: تعريفات الثيمة والصيغة

التحليل : النص

الأساس	المكتوب كما تم نقله	الخلاصة : نظرية (٢)

تطور النظرية الثانية	النص المكتوب	الوزن ـ الإيقاع تواتر المعجم والثيمات النمطية فى النص المكتوب	وظائف الثيمة والصيغة فى النص المكتوب بوصفها علامات على نشأتها فى التقليد الشفاهى

ـ باختصار، تشتمل خلاصة النظرية الثانية على محض تأكيد نظرى لشئ مجهول، إنه يبقى غير معلوم تجريبيا؛ فإظهار النص المكتوب للخصائص التى تنسب لنص شفاهى أعتبرت كخصائص للتأليف الشفاهى، ولكنها لا تعد برهانا على التأليف الشفاهى فى إطار النظرية الأولى، حيث تستند النظرية الثانية لنماذج من النصوص يمكن مقارنتها بنصوص مؤلفة شفاهيًا، لكن هذه المقارنات لا تمثل دليلا على التأليف الشفاهى.

ولهذا لا تعد النظرية الثانية من ناحية أخرى نتيجة للتعليل الدائرى.

ـ إنها ، بالطبع ، النظرية الثانية التى غالبا ما يكون كل تركيزها على العصور الوسطى، فقد أوضح بارى وجهة نظره استنادا على نظير؛ فالنص المكتوب يحمل كما معينا من الصيغ التى يمكن النظر إليها على أنها تمثل إنتاج التقليد الشفاهى، والعكس صحيح فانخفاض نسبة الصيغ سوف يدل على الأصل الكتابى(١٢).

ويرتبط هذا بنموذج دال هو الثقافات اليونانية الهومرية والسلافية بوصفهما سياقين لعمليات التأليف نفسها. فهذا الخط من "النظائر" الذى أخذ يتواجد فى الوقت الحاضر بدرجات مختلفة من الاهتمام فى الأنثربولوجيا، وكذلك فى الدراسات الأدبية يشوبه النقص منذ أن عرفنا أنه لا توجد ملاحم منظومة شعريا لثقافات لم تتأثر بالكتابة، وكذلك الإنشاء guslar فى الجنوب السلافى. فكلاهما من إنتاج ثقافات نصف شفاهية أو شفاهية من الدرجة الثانية، بمعنى أنها شفاهية تدعمها وتحيط بها الكتابية.

ومن هـذا المنطلـق، فإننـا يمكـن أن نميـز كمـا فعـل دينـيس تيـدلوك Dennis Tedlock الإنشاد guslar اليوغسلافى بأنه ميراث متواضع لتلميذ من الطبقـة العليـا فـى آثينـا القديمـة كمـا وصفه إيلوك هافلوك، وهذا التلميذ تعلم أن يسمع قصيدة لهومر مكتوبة ولكنه لم يعلمه أحـد كيـف يقرأها.

إننا لا نقفز فجوة ثقافية فقط عند مقارنة الشعر الشفاهى فى أفريقيا أو قبائل الميكرونسـيان Micronesian بالإنشـاد guslar اليوغسـلافى أو المقطوعـة Beowulf، بـل قفـزة نوعيـة أيضـا، وبالتالى وظيفية. إذ يمكن أن تكون النتائج متقاربة أو موحية، لكنها لا يمكن أن تكون مثبتـة علـى الإطلاق "ل" أو "ضد" النظرية.

علاوة على ذلك، فقد أبرزت النظرية الأولى وكذلك النظرية الثانية وجود الصيغ والثيمـات فى نصوص أنتجت عن طريق الشفاهية الأولى (الخالصة) أو الشفاهية الثانية (الثانوية)، ممـا يؤكـد استعمال هذه الصيغ الجامدة فى عمليـات تختلـف عـن التـأليف الشـفاهى (كمـا فـى حالـة تلميـذ مدارس أبناء الطبقة العليا فى آثينا) ويؤكد كذلك الحاجة لتعريفات دقيقة(١٥).

- ٢ -

تمثل مفاهيم الصيغة والكثافة الصيغية باعتبارها علامـات علـى الشـفاهية المحـور النقـدى للنظرية الأولى، وكذلك النظرية الثانية، إننا لا نعنى هنا بتطبيـق بـارى أو غـيره لتعريـف الصـيغة لكى نثبت أو ننفى التأليف الشـفاهى لـنص، إنمـا نعنـى بتطبيـق مفهـوم "الصـيغة" بوصـفه بنيـة متكاملة، دلالة وتركيبا وتنظيما إيقاعيا للنص. وفى ضوء هذه الأهداف فإن القول بأن "الصيغة" فى الملحمة الشفاهية الجنوب سلافية مبنية على شعر عشرى المقـاطع، بينمـا فـى النصـوص الهومريـة سداسى التفاعيل، فى حـين أن ثمـة تنوعـا فـى أنظمـة الإيقـاع والـوزن لعاميـات Vernaculars العصور الوسطى، لا يعدو أن يكون ضئيل القيمة، كـذلك فـإن الجـدل حـول أن الملحمـة الشـفاهية تظهر لتلغى شكل المقطوعة الشعرية(١٦) غير مفيد لأن جوهر الشعر الشفاهى يكمن فى تنوعـه، كمـا الحال فى جنوب يوغسلافيا.

حيث إنه مـن الواضـح أن وظيفـة "الصيغة" بوصـفها وحـدة مسـتقرة تقليديـة، متكـررة، متنوعة معجميا، منظمة إيقاعيا وعروضيا وثابتة دلاليا هذا هو المهم.

وفيما يتعلق بهذه النقطة فإنه من المهم أن نتتبع اقـتراح جوزيـف أروسـو، وأن نضـع فـى اعتبارنا أن الأنماط المتنوعة للصيغة تدخل فى علاقة مع بعضها البعض: الصـيغة متكـررة حرفيـا، الصيغة بتبديل أحد مكوناتها، الصيغة النحوية الصرفة، وكل هـذه العناصـر لهـا صـفات مشـتركة شائعة وهى البنية الإيقاعية للأساس التنظيمى الرئيس لكـل الأنمـاط(١٧). ومـن ثـم؛ فإننـا نعتـبر أن الصيغ بمثابة وسائل لبناء ديناميكى بين نصوص متنوعة، ولا نكترث بـالاعتراض المسـتند علـى أن الشعر عشرى المقاطع لم يستطع أن ينتقل إلى Beowulf The Nieblungestanza، أو سداسـى التفاعيل. لكن مسألة الخصائص المتماثلة فى النصوص المختلفة لا تزال قائمة. فتلـك الخصـائص لا تشير بالضرورة لعمليات تأليف متماثلة أو عمليات محددة للتأليف وهناك مزية مرتبطة بالأولى وهـى تعريف الصيغة "كوظيفة" فى النص يكمن دورها بوضوح فى إدماج نص داخل كل معطى فـى إطـار التقليد، الذى يحدد بدوره عملية التأليف وفاعلية الاستقبال أيضا.

وفى هذا الصدد لا يكون التقليد بالضرورة تقليدًا شفاهيا بمفهوم النظرية. فالمفهوم الـوظيفى "للصيغة" يصعد السؤال حول عدد الوظائف المتاحة ليصبح: هل التأليف كتصور فـى هـذه النظريـة يساعد على استظهار المحفوظ (التسميع) أم على التذكر؟ وأى تذكر؟ تذكر الشاعر أم متلقيه؟ وهـل نهتم بالزمن المحدد للصيغة بوصفه مقياسا للتغير فى عملية التأليف أم فى الاستقبال؟ وبـأى شـئ فى الاستقبال؟ استقبال الشاعر للتقليد لكى "يصيغ" نصه أم استقبال المتلقى للنص فى ضوء التقليـد الذى ربما يأتى ليعنى شيئا مختلفا تماما؟

ـ أيا كانت الحالة فإنها يمكن أن تكون أى حالة خاصة، إنها إحدى وظائف الصيغة (والثيمة) لزيادة الإطناب الدلالى للنص، ومن ثم تقليل غموضه وتحديد إمكانيات تأويله، ويقترن تقليل الغموض باستخدام الأنماط التقليدية، المعجمية وأيضا الثيمية ويساعد ذلك على سهولة إنتاج رسالة النص واستقبالها فى إطار التقليد القائم على "المحادثة".

وفيما يتعلق بتقليل هذا الغموض، فإن وظيفة "الصيغة" على نحو مباشر هى إشراك المستمع فى الأداء، بمعنى إنتاج النص؛ فالتأليف والاستقبال يتقاسمان الأداء الشفاهى.

وهذه بالطبع وظائف "الصيغة" كما أوضحتها النظرية الأولى. ومع ذلك فإننا فى سياق النظرية الثانية وتطبيقاتها على نصوص العصور الوسطى نقابل النصوص الكتابية، التى كتبت باستقلالية فى الأداء والموضوع وفقا للأعراف الكثيرة الحاكمة لكتابة النصوص "الكتابية" وقراءتها. إنها تظهر للقارئ القدر المحدود من الإطناب الدلالى، وإستنادا للدرجة العالية من الغموض (فى هذه النصوص الكتابية) فإنه لا توجد أية إمكانية للمشاركة فيها، وبالتالى التأثر بصيغتها.

ـ إن النظر "للصيغة" بوصفها "وظيفة" إنما يضيف عددا من المفاهيم لتطبيق النظرية على نصوص العصور الوسطى، إن بنية النظرية الثانية لا تختلف فقط عن النظرية الأولى فى أنها تستند للمكتوب أكثر من النص الشفاهى، وبالتالى تحوله من المعلوم إلى غير المعلوم، بل إنها تفسر عملية استقبال المكتوب، بينما تفسر النظرية الأولى عملية التأليف الشفاهى.

والحقيقة أن كل نظرية تشير وبنيت كذلك على عمليات مختلفة بشكل واضح مما يضاعف من صعوبة استخدام النظرية الثانية كحلقة وصل بين قراءة وكتابة نص الآن وسماع الأداء الشفاهى للنص بعد ذلك، وكذلك إقصاء ما يترتب على مشكلة تغير طارئ على أى نص فى العصور الوسطى. ويزداد الموقف اضطرابا بسبب التجاهل المتكرر لاختلاف الوظائف بين الأنواع المختلفة. إذ من الواضح أن تطبيق النظرية الثانية يجب أن يعتمد على نصوص صيغية من نفس نوع النصوص الذى اعتمدت عليه النظرية الأولى ـ إلا أن السابق سوف يكون بالطبع مكتوبا واللاحق شفاهيا. وبالتالى ينبغى أن يكون مثل هذا النقد للتطبيق مبنيًا على نصوص صيغية لنفس النوع المستخدم فى تطبيق النظرية الأولى، فلا الأغنية الشعبية ولا الألغاز اللاتينية ولا The Meters of Boethius ولا الشعر النسائى فى تونجا يمتلك القدر الضئيل من شرعية تطبيق النظرية الثانية عليه.

فالحقيقة أنها "صيغية" ومع ذلك فهى مختلفة بالتأكيد عن الملحمة الشفاهية، كما أنها بطبيعة الحال ذات خصائص تنفرد بها، ومن ثم فهى تطرح سؤالا حول وظيفة الصيغة فى كل هذه الأجناس. والزعم بأن أهمية النظرية الثانية ربما تقتصر على التطبيق على جنس الملحمة الشعرية فحسب، باعتبار أنه بمثابة اختبار لشرعيتها، لا صلة له بما نذهب إليه.. وربما كان التجاهل المتكرر للاختلافات الوظيفية للأجناس المختلفة والاختلافات البنائية بين النظريتين ناتجا إلى حد ما عن افتراض بارى بأن إنتاج النصوص هو موضوع لخيارين؛ التأليف الشفاهى كما هو معرف فى النظرية الأولى، والتأليف الكتابى كما نعرفه. ويقودنا هذا الافتراض لإحدى الصعوبات الرئيسة فى تطبيقات النظرية الثانية، والتى عبر عنها ميكل كورشمن curshman بقوله: هناك إمكانية فى الواقع أن نضع حدًا للتمييز الصارم والمنهجى بين الشعر الكتابى والشفاهى فى جوهر عملية التأليف من خلال موتيف وقالب وبالتالى "صيغة"[١٩].

ـ يبدو أن خيار "شفاهى / كتابى" فى بحث لورد ذائع الصيت ـ ينفى كل منهما الآخر حيث "يمكن تصور أن يكون الإنسان شاعرا شفاهيا فى سنوات صباه، ثم يصبح شاعرا كتابيا فى حياته المتأخرة، لكنه لا يمكن أن يكون كليهما (شاعر شفاهى وكتابى) فى أى زمن كان فى عمله. فالخياران ينفى كل منهما الآخر لأن "تكنيكيهما متناقضان، فالتكنيك الشفاهى لا يستعاد أبدا، ومن ثم لا يتسق التكنيك الكتابى معه"[٢٠].

ـ لقد صاغ بارى فى عام ١٩٣٣ هذه الفكرة حقا فى اصطلاحات أعم: "ينقسم الأدب لقسمين عظيمين ليس لأن هناك نوعين من الثقافات، بل لأن هناك نوعين من الصيغ، فأحد القسمين شفاهى والآخر كتابى"[٢١]، ربما يكون ذلك صحيحا، لكن المؤكد أن خيار "شفاهى / كتابى" يحتاج بالضرورة لتحديد "الشفاهية" و"الكتابية"، ومن ثم فإن هذا الخيار يحجب إمكانية أن يكون فى صيغ كلا الطرفين (شفاهى/ كتابى) ملامح مشتركة. يشير لورد إلى "الشفاهية" و"الكتابية" فى هذا السياق بوصفهما "تكنيكين" ومن ثم ينبغى أن نميز بين طرق التأليف أو التكنيك من ناحية أولى وبين نمط التأليف من ناحية ثانية، وهذا ما تؤكده عبارة لورد الأخيرة: "إن المغنى يستطيع أن يتعلم الكتابة وهو لا يزال يؤلف تأليفا شفاهيًا"[٢٢]، وبالتالى لا تستبعد مقدرة هذا المغنى على أن يملى نفسه، مثلما اقترح الفرنسى بـ ماجون P. Magoun فى إشارته لـ"كينولف" Cynewulf[٢٣].

ومن ثم يمكن لنص الملحمة الصيغية ـ أى إن كان تعريفنا لـ"الصيغة" ـ أن يعد "شفاهيا" لأنه تم تأليفه بطرق التأليف الشفاهى وإمكانياته حتى لو كتب بخط اليد، وبالتالى ليس من الضرورى أن يكون النص المكتوب ـ مهما كانت درجة كثافته الصيغية ـ قد تم تأليفه شفاهة، وليس من الضرورى أن نعده جزءا من التقليد الشفاهى بمفهوم النظرية.

ـ يبدو أن وضع مثل هذه التناقضات فى سياقها التاريخى قد دفع لتطوير مفهوم "الانتقالية" و"النص الانتقالى" و"المرحلة الانتقالية" أو "التكنيك الانتقالى"[٢٤]، وعلى الرغم من أن لورد استخدم مؤخرا المفهوم نفسه إلا أنه أنكر وجود "أية إمكانية لوجود "النص الانتقالى. فى "معنى الحكايات" ـ وأنا أعتقد بصحة هذا أيضا[٢٦] فقد يظهر نص الوسائل، أو التكنيك الكتابى أو الشفاهى أو كلا نمطى التأليف، لكنه لا يمكن أن يكون فى نشأته مزيجا منهما: إنه نتاج لأى من النمطين فى التأليف. لكن ما يتفرع عن ذلك بشكل نهائى هو أن المفهوم الانتقالى للنص يمنع تعقيد المشكلة بإبرازها لكى يحلها دون أن يفعل شيئا حقيقيا أيضا. فالنص نتاج لنمط واحد من التأليف، لكنه ليس نتيجة لنمط واحد من الاستقبال: فنص "مؤلف شفاهة يمكن أن يسمع أثناء الأداء، ويمكن أن يكتب ويقرأ، أو يمكن أن يكون مكتوبا وتتم استعادته من الذاكرة ويسمع. إذن، هل عند التفكير فى النص الانتقالى بوصفه نصًا صياغيًا نعتبره نصا صياغيا مؤلف كتابة أم أنه نص صياغى يستدعى من الذاكرة أنه نص صياغى مؤلف شفاهة كتب لكى يُقرأ؟ وما الانتقال المقصود: هل من التأليف الشفاهى إلى الإرسال الكتابى أم من التأليف الشفاهى إلى التذكر؟ أم من السماع إلى القراءة؟ وهل "الإرسال الكتابى" قاصر على الشكل المادى للنص المرسل ـ على سبيل المثال، الكتابة أم أنه يتضمن عمليات داخلية للإرسال، ومن ثم يمتد للقراءة أو قراءة النص المكتوب بصوت عال؟ باختصار، سواء استخدم مفهوم "الانتقالية" لكى يحل محل القاسم المشترك العام للصيغة، ويفسر لغز توقيعات قصائد كينولف Cynewulf، أو لكى يبرهن على أن النصوص الشفاهية انتقلت من العصور الوسطى بالكتابة، فإن مساهمة "مفهوم الانتقالية" مساهمة ضئيلة فى توضيح المشاكل القائمة على الاختلافات بين النصوص الشفاهية والكتابية من حيث الوظيفة.

ـ ينبغى أن تميز وظيفة النص بين أنماط مختلفة للشفاهية والكتابية وتحديد علاقاتها مع وظائف الأنواع المتعارف عليها، ومن ثم يسعى للوقوف على موقعها الخاص فى إطار "آفاق التوقع"[٢٧]، وللوصول لهذا الهدف فإنه يصبح من الضرورى أولا: أن نميز بين الشفاهية والكتابية فى عمليات التأليف من ناحية أولى والنقل من ناحية ثانية.

ثانيا: ينبغى أن تختلف وظيفة "الصيغة" فى عمليات تأليف الملحمة الشفاهية عن وظيفتها عند تلقيها بالقراءة أو بالقراءة بصوت عال.

ـ ثمة اختلاف أساسى حول إسهام عملية التلقى فى التأليف الشفاهى والكتابى[٢٨]. ففى حالة النص الشفاهى ـ بمفهوم النظرية ـ يتزامن التأليف والتلقى، حيث ينظم المؤلف الحقيقى فى حضور المستمع الحقيقى، ويستقبل المستمع الحقيقى النص فى حضور المؤلف الحقيقى.

وكلاهما يشترك فى تقليد متطابق ويدفع هذا الحضور لمشاركة فعالة للمستمع فى عملية التأليف. تلك المشاركة ـ كما لوحظت أعلاه ـ هى نفسها جزء من تلقى التقليد. أما فى حالة النص المكتوب فإن التأليف والتلقى يتبادلان الغياب من طرف لآخر، وثمة درجات مختلفة من علامات الغياب الحاكمة لهما. من هنا، فإنه من الضرورى أن تحدد كل عملية منهما عمل الأخرى: ففى التأليف يلعب الجمهور المتخيل دورا مثلما يظهر فى الاستقبال كل من المؤلف الضمنى والراوى المتخيل بنفسيهما[٢٩]. ويحكم كل عملية منهما مدى تداخل النصوص المشتركة فقط بينهما وفقا لحضورها المحدود من خلال الأخرى. ففى حالة الأداء الشفاهى فى إطار المجتمع قبل الكتابى فإن ما يحدد توقع الجمهور وتقييمه للأداء هو مدى علاقته بالتراث، تلك العلاقة التى تؤسس من خلال استخدام أساليب التأليف النمطى التقليدية[٣٠]. ويعد تقليد الشعر الشفاهى سياقا قاصرا على الأداء الشفاهى المستقل، إذ لو تم الأداء الشفاهى أمام جمهور أمى فى مجتمع كتابى كما لوحظ فى عبارة بارى ولورد، فإن توقع الجمهور وتقييمه ـ وبالتالى الأداء نفسه ـ يكون متأثرا بالوعى بأن الأداء الشفاهى ليس هو الطريقة الوحيدة لنقل الحكايات، ومن ثم لا يمكن أن ننظر إلى المغنى وأغنيته على أنها فى إطار تقليد شفاهى فقط، لأن الأداء الشفاهى فى مثل هذه الحالة قد غير حالاته الطقوسية من كونه طقسا ثقافيا ضروريا فى مجتمع قبل كتابى إلى كونه طقسا مميزا لثقافة مغايرة فى مجتمع كتابى، فوظيفة المؤدى والأداء أيضا قد تغيرت. وفى حالة القراءة بصوت عال أو إلقاء النص المحفوظ فإن توقع الجمهور مبنى على النص بوصفه إعادة إنتاج طبقا للنموذج المحاكى. وفى هذه الحالة يكون المؤدى أو القارئ لم يعد صائغا للنص، لكنه أصبح معلقا عليه، وذلك من خلال أدائه المتمثل فى الإلقاء المقروء، أو المتذكر يرشدنا لاحتمالية أن مقارنته لا تتم فقط مع ما قبل القراءة والإلقاء، لكن مقارنته أيضا بنموذج متخيل معيارى.

ـ والحقيقة أن هذه المقارنة تلائم التقليد البصرى أكثر من الاتصال السمعى، لكنها جزء من عمليات لا يمكنها أن تقطع الصلة بالشفاهية حتى نهاية القرن الثالث عشر، وفى بعض الحالات المتأخرة، فكما أشار م. ت كلانشى: "كما كانت القراءة تتصل تماما.. بالسماع أكثر من الرؤية فإن الكتابة كانت تقترن بالإملاء أكثر من التلاعب بالقلم"[٣١].

ـ تظهر الكتابة العامية فى العصور الوسطى بصفة عامة خصائص الشفاهية فى عمليات تأليفها واستقبالها. وتتضمن هذه الخصائص بلا ريب بعض وظائف "الصيغة" و"الثيمات"، وبالرغم من أنها لا تعد أدوات حتمية فى التأليف والاستقبال إلا أنها سهلت الحفظ، وبالتالى التلقى وقراءة النص المكتوب أو سماعه، إذ يمكنها أن تختبر الوظيفة التأليفية المحددة للقالب الصيغى لإلقاء الحكى المتذكر، ولذلك تعد بمثابة استهلالات "بنائية" للصيغة، خدعة فى الحكى المكتوب كما فى ملاحم Middle High German Dietrich[٣٢] من ناحية أخرى، فقد تأثر تلقى نصوص الأدب الشعبى العصور الوسطى بأعراف الكتابة اللاتينية وبصفة خاصة بتراث المعنى المجازى للكلمة المكتوبة[٣٣]. وهذا واضح بصفة خاصة فى حالة القصص الغرامية مع نهاية القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر.

وبالتالى من غير الممكن أن يتم تعميم وظائف الكتابية والشفاهية فى العصور الوسطى، ومن غير الممكن أيضا تطبيق مفاهيم الكتابية والشفاهية بشكل مميز دون التمييز بينها من حيث عمليات إنتاج النص والإرسال والتلقى. إن تغيير ملمح الشفاهية والكتابية، ومن ثم إنتاج النص وإرساله وتلقيه يقتضى ضمنا تغييرا فى الأعراف الحاكمة لهذه العمليات.

ـ إن تعريفات المفاهيم الأساسية المفسرة للشفاهية والكتابية فى أى نص تعتمد على نقطة جوهرية وهى وظيفتهما المتطورة. فهناك ثلاث نقاط أساسية:

أ ـ نمط الشفاهية والكتابية القابل للتطبيق على النص المعطى، على سبيل المثال، الشفاهية أو الكتابية، من حيث تأليفها وانتقالها وتلقيها.

ب ـ الاختلاف بين تكنيك تأليف وإرسال (مثل وظيفة المعجم، الثيمات النمطية ـ الأساليب البلاغية الكلاسيكية..إلخ) ونمط تأليف وإرسال (الأداء الشفاهى والنص المكتوب).

ج ـ إمكانيات ارتباط التكنيك الصيغى والتأليف الكتابى والإرسال الشفاهى (التسميع القراءة بصوت عال) التى تنبثق من تغير العلاقة بين الشفاهية والكتابية وبين التأليف والإرسال والتلقى أيضا.

ـ تفتقد مسألة "الصيغة" بوصفها مؤشرًا على الشفاهية لجوهرها فى إطار التأليف الشفاهى. علاوة على ذلك فإن التمييز الضرورى بين المفاهيم المفتاحية لكل من النظريتين الأولى والثانية يغير من العلاقة بينهما. وفوق كل ذلك، يوسع من الوظائف المحددة لكل من الشفاهية والكتابية لتشمل عمليات لا تعد من صميم النظريتين على الإطلاق، لكن بدون هذه الوظائف تنقطع الصلة بنصوص العصور الوسطى: عمليات القراءة بصوت عال، التذكر، وتلقى النصوص الصيغية المكتوبة، وأيا كان الدور الذى تلعبه "الصيغية" فإنها تحدد نشأة The Cantar de Mio Cid أو the Chanson de Roland Beowulf أو Nibelungenlied فكل هذه الأعمال وجدت طريقها إلى الكتابة لغرض ما باستثناء Beowulf ـ ومن خلال تأثيرات فعالة لنصوص أخرى فى العصور الوسطى. وتتحدد وظيفة الصيغة بوجود خصائصها الشكلية، وهذه الخصائص ـ المعجم والثيمات النمطية فى التقليد الشفاهى ـ إنما هى محددات لوظيفتها فى شكلها المرسل فقط: النص المكتوب. وتقدم النظرية الثانية توضيحا لوظيفة العلامات فى التأليف الشفوى الصيغى، لكن هذه الوظيفة لا يمكنها أن تحدد بالتأليف الشفهى الصيغى بمفهوم النظرية، حيث:

(أ) إن النصوص التى تنطوى على هذه العلامات هى علامات مكتوبة.

(ب) لا يمكن أن يكون هناك جانب من النص بلا وظيفة.

وتختبر هذه العلامات للتأليف الشفاهى أيضا وظائف معينة فى النصوص المكتوبة. وحتى لو كانت هذه النصوص مؤلفة شفاهة طبقا للنظرية الأولى، فإن الصيغ فى النصوص المكتوبة تلعب دورا يتعدى كونها علامات لنمط معين من التأليف. ومن المنطقى أن يكون تطبيق النظرية الثانية بمثابة امتداد للنظرية، إذ أنه ليس مجرد حرص على التحقق من نمط التأليف فحسب، وإنما ينشأ هذا الامتداد من حجم الاختلافات فى تطبيق مفاهيم الشفاهية والكتابية والتى بإمكانها أن تقدم:

أ ـ توسيع الاتصال، الذى تحدده النظرية ـ للمعجم والثيمات النمطية من التأليف الشفاهى فى عمليات الإرسال والاستقبال.

ب ـ وبالتالى توسيع تطبيق النظرية لحدود تتجاوز التقليد الشفاهى بمفهوم النظرية.

ويمكن أن نلمح هذا الاتجاه الذى تتطور إليه النظرية، فقد طبق فى دراسات مثل تحليل جواشيم هينزل Joachim Heinzle لملاحم Dietrich ودراسة بيتر.ك. شتين Peter Orendel J.K.Stein [٣٤] ولسوء الحظ أن هينزل Heinzle عوق نفسه عن تطوير النظرية بسبب تمسكه

بحجته، حيث يواجهنا فى نصوص العصور الوسطى كما فى ملاحم Dietrich بكلمة "أدب" التى تجعلنا نتعامل مع المعجم والثيمات النمطية بوصفها ملامح أسلوبية بالمعنى الأدبى(٣٥)، فمن ناحية أولى، يتضح التزام هينزل Heinzle بثنائية مثالية "أدبى/ لا أدبى"، ومن ناحية أخرى ربما تدل كلمة "أدب" بالمعنى الأدبى ببساطة على الكتابية التى هى بمثابة "الملمح الكتابى" الذى يتجلى وفقا لـ"هينزل" Heinzle من خلال ملاحم Dietrich والرومانس وشكل مقطوعاتها الشعرية وإشاراتها للمصادر المكتوبة. فإذا ما تم فهم الآداب فى إطار الثنائية المثالية "الأدب الشفاهى/ لا أدبى" فإنه يصبح من الضرورى أن نشير على الأقل إلى أن القضية ليست هى المقابلة بهذا المعنى للأدب أم لا، لأن كل نص سواء أكان "أدبيا" أم "غير أدبى" يمتلك خصائص أسلوبية. وإذا كان هينزل يستخدم هذا المفهوم بمعنى "الكتابية" أو "النصوص المكتوبة" لكان على صواب بالطبع، لأن هذه النصوص هى كذلك بالفعل، وهى كذلك ليس لاستعارتها من الرومانس ولا بسبب شكلها الشعرى المقطوعى ولا بسبب إشارتها لنصوص مكتوبة، ولكن ببساطة لأنها تكتب(٣٦). ولكى يتحدد تعريف الكتابية من خلال المفهوم المثال للأدب، الذى يعد ظاهرة أسلوبية فضلا عن "المعنى الأدبى" فإن وظيفة هذه الظواهر، لم يكن من الضرورى تماما أن يتم تحديدها بحدود الأدب بهذا المعنى.

- إن الغرض من تطبيق النظرية على نصوص معينة فى العصور الوسطى هو إثبات قدرتها على إيضاح صفات معينة لمثل هذه النصوص، كمظاهر لميكانيزم التأليف الشفاهى.

والحقيقة أن هذه الخصائص قد أصبحت خصائص أسلوبية للنصوص المكتوبة لا جدال فيها، والتى خولت لخصائص أسلوبية بكتابتها، ولكن حجة هينزل Heinzle "بأن الاتفاق الشامل بين نصوص العصور الوسطى والملاحم الشفاهية لا يمكنه أن يؤكد أى شئ حول التقليد الشفاهى فى العصور الوسطى" هى حجة خاطئة(٣٧).

والحقيقة أن مثل هذا الاتفاق لا يمكنه أن يثبت شفاهية النصوص - لكنه من الضرورى أن يقول شيئا ما حول التقليد الشفاهى، وحيث إن هذا التأكيد يعتمد على خصائص النصوص المكتوبة، تلك الخصائص التى كانت جزءا من ميكانيزم الإرسال والاستقبال لهذه النصوص، والتى كانت تناظر ميكانيزم التأليف للملاحم الشفاهية فسوف نتحدث عن توسع رئيسى النظرية كنظرية ثالثة وتقدم هكذا:

	الأساس	الشفاهى بوصفه إرسالا	الخلاصة : نظرية (٣)
		التحليل : النص المكتوب	
تطور النظرية الثالثة	النص المكتوب	الوزن - الإيقاع تكرار الأنماط المعجمية والثيمائية كنظائر للنظرية ١	إشارة النص الكتابى للتراث الشفاهى: التضمينات الأدبية السوسيوتاريخية

إن ميكانيزم الانتقال الشفاهى - الذى يمثل جوهر الصيغة النمطية على مستويات المعجم والثيمات - لاتقف حدود وظيفته عند إرسال نصوص مثل أغنية رولاند The chanson de Roland أو The Nibelungenlied بمجرد أنها أصبحت مكتوبة وأن صيغتها الشفاهية أصبحت أسلوبا كتابيا. وعلى هذا النحو يؤدى هذا الميكانيزم وظيفته لنصوص مثل High Middle German Rolandslied أو Orendel التى لم تكن أبدا جزءا من التقليد الشفاهى بمفهوم النظرية(٣٨)، وفى مثل هذه الأسئلة ينبغى أن نميز بين وظائف الحيل النمطية فى عمليات التأليف الشفاهى والكتابى

وبين الإرسال والاستقبال. ففى كل العمليات يمكن أن يكون للحيل ميكانيزم ووظيفة مرجعية، ففى عمليات تأليف الملاحم الشفاهية يعد أداؤها واستقبالها ميكانيزمين جوهريين لتأليف وأداء متزامن مع النص فضلا عن أنهما ميكانيزمان أساسيان للتلقى والحفظ. وتعد ميكانيزمات الإرسال الشفهى عنصرا ضروريا ثقافيا فى الإشارة لتقليد صيغها وإرسالها. ولا تمثل الصيغ الشفاهية جزءا من ميكانيزم جوهرى فى عمليات التأليف الكتابى، لكنها ذات دور مرجعى: حيث تشير لنموذج شفاهى محدد للنص، ومن ثم تستحضر العرف الذى يحكم تأليف النص المكتوب. ومادام النص المكتوب قد ألف صيغيا ذات مرة، لم يعد هناك أى مجال لتحديد الحيل النمطية للصيغ الشفاهية، كميكانيزمات فى الأداء والتلقى. وسواء تمت النص بصوت عال أو تم إلقاؤه من خلال الذاكرة، أو تمت قراءته فى صمت فإن آليته الصيغية تؤثر على أدائه: حيث تدعم الإلقاء عبر الذاكرة، وتتحكم فى القراءة بتكراريتها، وتجعل النص ملائما للاحتفاظ به فى الذاكرة، وهذه بالطبع، سمة خاصة، فلو ألقاها مغن أو شاعر متجول متمرس على أداء شفاهى لجمهور متمرس فى التقليد الشفاهى - فإنه يرد إلى ذهن هيليند Heliand المكتوب بالساكسونية القديمة أو نص Beowulfأو نص The Middle High German أو نص Cantar de Mio Cidكنماذج لـ "ملاحم مغناة"[٣٩].

- لكن أيا ما كان دور الصيغة التقنى فى أداء وتلق فإنه ربما تكون وظيفتها المرجعية واضحة فى: أن النص الصيغى الكتابى يشير حتما لمتلق للتقليد الصيغى الشفاهى، يشترط فقط أم يكون مناسبا لخصائصه أن النص المكتوب من خلال إشارته للتراث الشفاهى يحوله إلى نص روائى (متخيل).

لقد وظف النص الكتابى التقليد الشفاهى، لأن لكل منهما دورا محددا يلعبه من خلال الآخر. فالصيغة الشفاهية فى زيها الكتابى تشير لشفاهية داخل التقليد الكتابى. كما أن التقليد الشفاهى يغدو ملمحا وظيفيا متضمنا داخل الكتابية.

- علاوة على ذلك، فإنها ليست مجرد مسألة تفسير لنصوص أدبية من خلال ملامحها الرئيسية، التى تعد وسائل للتعبير عن أفق من المحتملات ومحصلة طبيعية لتلق موجه، بل إنه تفسير أيضا لهذه الخصائص ولهذا الأفق من الاحتمالات باعتبارها علامات سوسيوتاريخية. وثمة وظائف اجتماعية لهذين النمطين من الإرسال الشفاهى والكتابى، ولهما صلة كذلك بالقيم الاجتماعية. إن كل الوظائف الكتابية هى بالطبع وظائف اجتماعية حتمية، لكن بالرجوع للأشكال الكتابية والشفاهية لرسالة، فإن هذا التشابه تزداد أهميته بالاستناد للاختلافات الاجتماعية بين ذلك الذى يقتضى إدخال الكلمة المكتوبة فى ممارسة أدوارها الاجتماعية وبين آخر لا يحتاج للكتابية. وسواء أكان بإمكان الرواة القراءة والكتابة أو كانوا يستعينون بشخص ما فقد كانوا معرضين للكلمة المكتوبة وأصبحوا على نحو متزايد على وعى بالاختلافات فى حالة تغير باستمرار، إذ شهدت القرون الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر على نحو خاص تغيرات سريعة فى العلاقات بين الشفاهية والكتابية. وتلك التغيرات ناتجة عن/ وكامنة فى التغيرات الطارئة على وظائف كل من النصوص الكتابية والشفاهية. فعلى سبيل المثال، لا مجال للشك فى أن تلقى ما يسمى بالملاحم البطولية للقرنين الثالث عشر والرابع عشر فى Middle High German استقبلت كشروح لنملحمة البطولية، وأن إشارتهم الأسلوبية إنما هى صيغة شبه شفاهية تشير لشعر شفاهى لعب دورا فى تلقيها. وهذا بوضوح هو ما يمكن إثباته فى حالة Nibelungenlied وبصفة خاصة فى Light of the Klage التى ترافقها فى كل المخطوطات الهامة[٤٠]. ومع ذلك فإن العلاقة بين مؤلف هذه النصوص والكتابية باعتبار أن صياغة وأسلوب The Klage تشير للشفاهية، هى علاقة مختلفة تماما عنها فى ملاحم Dietrich فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر لـ buochen لأنها تشير مرارا لحقوق التأليف المحفوظة. فعلى سبيل المثال تشير The Klage للسلطة التأليفية الشفاهية للنصوص المكتوبة[٤١] وبينما تعكس ملاحم

Dietrich هذه العلاقة بإشارتها للسلطة التأليفية الكتابية لنصوص الصيغ شبه الشفاهية، التى تشير بنفسها إسلوبيا وثيميا للنصوص الصيغية المكتوبة، كما فى The Nibelungenlied "إن عكس العلاقة بين الشفاهية والكتابية أمر مفهوم ضمنيا فى تأليف الصيغ المكتوبة لـ The Nieblungenlied وهو يقتضى تغييرا من الإرسال الشفاهى باعتباره ميكانيزما لحفظ المعرفة الضرورية ثقافيا إلى كونه وظيفة أساسية فى الشروح المكتوبة وفقا للتقليد الشفاهى وتستلزم ملاحم Dietrich خطوة للأمام فى تطور الكتابية لأنها بمثابة تعقيبات لنصوص مكتوبة لـ The Nibelungenlied التى كانت بدورها تعليقات مكتوبة على تعليق مكتوب وفقا لتقليد شفاهى. لكنها تثير أيضا مشكلة التطور فى النوع السردى وبصفة خاصة حول مفهومى القص والراوى.

ففى الوقت الذى يلعب الراوى بقدراته القصصية دورا مركزيا فى قصص Chretien de Troyes, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, and Gottfried von Straßurg" نجد نصوصا كتابية مشتملة على حيل نمطية من الشعر الشفاهى تقمع إمكانيات الراوى القصصية التى تزداد حتمية حضورها بكتابيتها[٤٣] ومن ثم فإن الراوى فى مثل هذه النصوص يتحول إلى "مغن"، ومع ذلك يخرج من إطار المغنى ليُقرأ بصوت عال أو خفيض. ووفقا لذلك التحول تحول ادعاؤه القدرة على التأليف، لأن الخيالية القصصية للراوى التى تزامنت فى تطورها مع السرد الكتابى تجرد الراوى من قدرته على التأليف كمصدر، وذلك بإدماجه فى السرد القصصى، ويظهر الراوى فى النص الكتابى ذى الصيغة شبه الشفاهية ليستعيد وظيفته الصيغية، لكنه بعد كل ذلك لا يعدو إلا أن يكون جزءا من قص النص الكتابى، الذى لم ينتجه. ومع ذلك فإن أسلوب الصيغة شبه الشفاهية الذى أندمج فيه المؤلف مثل متعهد altemaren، الذى يمثل الآن موضوعا للتعقيبات على هذا النص ذى الصيغة شبه الشفاهية.. ولم يعد من النادر أن تكون هذه الشروح ذات قيمة عالية مرتفعة.

ـ وهذا يبتعد عن نماذج القرنين الثانى عشر والثالث عشر الأكثر إيثارا للذاكرة عن التوثيق الكتابى كما أوضح ذلك كلانشى.. ويمكن أن تكون الثقة قد ازدادت فى سلطة الكلمة المكتوبة على نحو أكثر سرعة فى القارة الأوروبية عن انجلترا حيث تم حفظ التقليد الشفاهى بالإجراءات القانونية للقانون العام[٤٤]. ويجب التحقق من ذلك، فى ضوء بعض نتائج أبحاث Manfred Gunter Scholz[٤٥] التى اقترحها. ويمكن أن تكون كذلك مزيجا من التأليف والسرد حيث يكمن الانتقال من التقليد الشفاهى إلى مخطوط أوجد قبولا مبكرا للسلطة الكتابية أكبر من قبول سلطة للعاميات الشفاهية من الوثائق اللاتينية. فمحتوياتها التى غالبا ما دعت للتكلف كانت أقل قابلية للحصول حتى على ثقة ضعيفة من نظائرها المعتادة بين الشفرات السردية المتضمنة والشفرات الطقوسية المتشابهة، وأهم من ذلك كله، أنه لا مجال للشك فى الاختلاف بين نمطى السلطة الذى ينطوى على قبول مبكر وسهل لملكية المؤلف للنص فى حالة الرواية عنها فى حالة امتلاك عقار.

وعلى أى حال يشير الإسلوب شبه الشفاهى Nibelungenlied بشكل مباشر للتقليد الشفاهى. ويشير أيضا وبصراحة إلى قدرته على التأليف، حيث يبدو وبصورة متزنة أن الأسلوب شبه الشفاهى، كما فى ملاحم Dietrich عماد التعقيب النقدى الناشئ من داخل النوع، فى بعض الحالات الغريبة من المحاكاة الساخرة وبالأحرى المحاكاة (التقليد).

وإذا كان الأمر كذلك، وهناك دليل آخر كما فى تعليق Kudrun على Nibelungenlied مؤكد له ـ فإن تطور الكتابة والسرد العامى شبه الشفاهى يظهر أسس التغير فى العلاقة بين العلاقة الشفاهية والكتابية خلال القرن الثالث عشر. وينظر لهذا التغير فى العلاقات أولا فى إطار تثبيت التقليد الشفاهى للسرد فى المخطوطات، وثانيا فى إطار استخدام هذه النصوص شبه الشفاهية كعلامات على النظام الثانى للنصوص شبه الشفاهية، يمكن أن يتم

تمييزها بشكل أكثر وضوحا في المصطلحات من خلال مفهوم Maria Corti عن التبادل (التقاطع) بين نموذج ونقيضه(٤٧).

فثمة صراع بين نماذج ثقافية، كما هو واضح الأسلوب الذى يشير لنصوص صيغية أخرى مكتوبة اضمت لعلامات السلطة الكتابية باعتبار وضعها بين نمطين من السلطة من حيث الأسلوب ومن حيث إحالة النصوص الصيغية المكتوبة الواضحة للتقليد الشفاهى. إنه تفسير لمثل هذه المشاكل الاجتماعية الخاصة بالكتابة التى تبدو فائدة للنظرية الثالثة لكى تحظى بالقبول، حيث تسهم فى تهذيب مفاهيم النظريتين الأولى والثانية بشكل أفضل.

الهوامش:

(*) هذه ترجمة لدراسة:

Franz H.Bäuml: "Medieval Texts and the two theories of Oral-Formulaic composition: A Proposal for a Third Theory".

والنص الإنجليزى هو إعادة صياغة قام بها المؤلف لإحدى محاضراته باللغة الألمانية بجامعة Salzburg فى أبريل ١٩٨٢، والتى كان عنوانها:

"zur ubertragbarkeit der "theory of Oral-Formulaic composition" auf die Mittelalters Eine Kritik der Kritik".c

(١) البيليوجرافيا الأولية والحديثة المهتمة بمبحث الشفاهية والكتابية هى بيليوجرافيا والتر.أونج فى "الشفاهية والكتابية: تكنولوجيا الكلمة" (لندن، نيويورك، ١٩٨٢) ص ص ٩٥ ـ ١٨٥.

وانظر البيليوجرافيا الشاملة للدراسات الخاصة بنظرية الصيغ الشفاهية. جون ميلز فولى: "مبحث ونظرية الصيغ الشفاهية: مقدمة وبيليوجرافيا ملحقة" الصادر فى خريف ١٩٨٤، وانظر أيضا إدوارد هايمز، بيليوجرافيا الدراسات حول النظرية الشفاهية لبارى ولورد، إصدارات مجموعة ميلمان بارى، سلسلة مخطوطة وموثقة ("كامبريدج، Mass، ١٩٧٣) كتاب هايمز، - Das mündliche Epos: Einführung in die "Oral Poetry" Forschung, Sammulung, Metzler, 151 (Stuttgart, 1977)

تقدم مراجع إضافية حتى ١٩٧٦، وقد أشار بيتر ستين للدراسات الحديثة جدا

"Orendel 1512, Probleme und Möglichkeiten der Anwendung der theory of oral – fomulaic poetry bei der literatur historischen interpretation eines mittelhochdeutschen Textes. "in Hochenemser Studien Zum Nibelungenlied (Dornbirn. 1981) pp.: 63-148,

وطبعت الأولى فى:

Montfort vierteljahresschrift für geshichte und gegenwart Vorarlbergs, ¾ (1980), 322-37.

النصوص الأساسية للنظرية هى كتابات ميلمان بارى، حررها آدم بارى (أكسفورد ١٩٧١)، وألبرت لورد "مغنى الحكايات"، ودراسات هارفارد فى الأدب المقارن ٢٤، (كامبريدج، مساتشيسى ١٩٦٠) كان أول تطبيق موسع لمفاهيم "الكتابية" و"اللاكتابية" على جوانب التاريخ الاجتماعى للعصور الوسطى هو عمل بريان ستوك "مقتضات الكتابية" (Princeton 1983).

(2) Han Dieter Lutz : "Zur Formelhaftigkeit mittelhochdeutscher Texte und zur theory of oral-formulaic composition" "Deutsche vierteljahrsschrift für literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 48 (1974), 434-47.

(٣) مثال للاعتراض على هذا التطبيق للنظرية فى أسس كل هذه الاختلافات هو وضع ويرنز هوفمان Mittelhochdeutsche Heldendichtung, GrundLagen der Germanis tik 14, Berlin, 1974) pp. 53-59.

(4) Joachim Heinzle, Mittelhochdeutsche Dietrichepik, Münchener Texte und Untersuchungen 62 (Munich. 1978) p.78.

فعلى سبيل المثال يرى أن تطبيق النظرية على نصوص العصور الوسطى. يبقى في إطار دائرى "فالدليل النصى يقودنا لاستنتاج الشفاهية وعلى هذا الأساس يتم شرح هذا الدليل؛ وعلاوة على ذلك لا ينشأ معيار "الشفاهية" من دليل "نص" لكن من ممارسة في إطار دائرى شفاهية يمكن إثباتها. وفى ظل هذا المنطق الغامض، فإنه يعتبر

هذا مشابها لبحث قديم اهتم بالعلاقة بين الأغنية الشفاهية والملاحم المكتوبة وقد فسر ذلك بقوله: "وإذا لم يكن هناك دليل آخر على وجود هذه الأغانى لكانت مجرد تفكير دائرى: إن الاختلافات تخضع لأنظمة أغانى سابقة، وهذه الأغانى السابقة تخضع لتفسيرات الاختلافات. (ص ١٧٤ مترجم هنا)

وهذا حقيقى، لكنه وجود مؤكد تماما "لمعيار آخر"، هو الذى ميز نظرية بارى ولورد عن الدراسات الأقدم التى استشهد بها هينزل، علاوة على ذلك، وبوضع هذه الدراسات موضع تقدير، يبقى أن نقول إن المثال المستشهد به - وفقا لما يمليه الوعى - يعدل إشاراته للشفاهية من خلال الشك فى الظروف المناسبة.

(٥) تعريف الصيغة هو بالطبع موضوع له أهميته الجديرة بالاعتبار، وهو أحد الموضوعات الإشكالية فى إمكانية تطبيق النظرية على الأدب المكتوب.

انظر : Paul Kiparsky : "Oral Poetry: Some linguistic and typological considerations," in "Oral Literature and the formula," ed. Benjamin A.Stolez and Richard A.Stolez and Richard S.Shanmon III (Ann Arbor, 1976) pp.73-106.

,hk/v hg]vhshj hgjn hsjai] fih g,v] tn lrhgm:

"Perspective on Recent Work in Oral literature" "in Oral Literature, ed. Joseph j.Duggan (Edinburgh and London, 1975) pp1-24.

For a brief survey of some problems posed by the definition of "formula" See Joseph A.Russo. "Is "Oral" Or "Aural" composition the cause of Homer's formulaic style? In Oral literature and the formula, pp.32-37.

An extensive treatment of formulaic medieval texts in that of Teresa pa'roli sull'elamento formulare nella poesia germanica antica (Rome-1975) .

(6) Lord, Singer of tales, pp.124-38.

(7) Lord, Singer of tales, p.130.

(٨) ما يمكن أن ينظم هذه المادة بقدر كاف هو بالطبع موضوع النزاع: هذه المشكلة، بالإضافة لما يتصل بتعريف الصيغية الذى لا يحتاج للتأكيد عليه هنا.

(9) Seen.2.

(١٠) سوف أترك جانبا مثل هذه المواد حيث إنها لا تعد أدوات أصيلة للتأليف الشفاهى لكنها متأثرة إذ هى نفسها تنشأ من الصيغية.

(11) Lutz, p.441.

(12) Milman Parry. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I.Homer and Homeric Style "Harvard studies in classical philology, 41 (1930), 63-147.

(١٣) المثال الجيد للاستخدام الدقيق لهذا التناظر الوظيفى هو:

Jeff Opland; Anglo-Saxon Oral Poetry (New Haven and London, 1980). But See also no 18.

(14) Dennis Tedloch, "Toward an oral Poetics," New literary History, 8 (1977), 506, see also Eric Havelock, "The preliteracy of the Greeks "New literary History, 8 (1977), 386-87.

(١٥) استخدم مصطلحى "الشفاهية الأصلية" والشفاهية الثانوية، بالمعنى الذى اقترحه والتر أونج فى:
"African Talking Drums and oral Poetics, "New literary History, 8 (1977), 411-29.

غير أننى أفضل أن أستخدم مصطلح "الشفاهية الثانوية" ليفهم ببساطة على أنها الشفاهية داخل الثقافة الكتابية سواء كان هناك دعم الكترونى أو لم يوجد.

(16) Heinzle, p70 n.35.

(17) Russo. Pp.35-37.

(١٨) انظر على سبيل المثال:

Jackson j.Campbell. "Learned Rhetoric in Old English Poetry, "Modern philology, 63 (1966), 189 -201, and particularly Larry D.Benson. "The literary character of Anglo- Saxon Formulaic Poetry. "PMLA 81, 81 (1966), 334-41.

إن إغفال الاختلافات بين الأنواع، ومن ثم بين الوظائف ونتاج النصوص يقدم دليلاً على إن عدم القدرة على الدفاع عن نظرية الصيغ الشفاهية "الأولى والثانية) ربما يكون أكثر وضوحا فى كتاب Ruth Finnegan: "Oral Poetry: Its nature, Significance, and Social Context "Cambridge, 1977).

وانظر أيضا فى ورقتها البحثية:

"What is oral literature anyway?" comments in the light of some African and other comparative material" "in oral literature and the Formula, pp. 127-66.□

إنه من المتوقع أن ضعف الاختلافات بين الأنواع سوف يفضى بأنصار النظرية لتأسيس فصيلة "الشعر الشفاهى "باعتبار الصيغية دليلا كما فى مثال:

Francis b.Magoun. Jr:"Oral Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry" speculum 28 (1953) 446-67.□

اعتبار الصيغة أدلة هذه الفصيلة يمكنه أن يدعم أنصار النظرية تدعيما هشا. فمن اليسير ضرب أسس نفس الضعف للاختلافات من الأنواع، فبصدد هذه الأسس تذهب Finnegan إلى أنه منذ أن تحركت فكرة فصيلة خاصة للشعر الشفاهى فقد ظهر معها تأكيد ضمنى على تماثل الصيغ والجمل الصيغية. ليست هناك حاجة للنظر لبعض الأساليب لصورة هذه الفصيلة المنعزلة للشعر الشفاهى - لهذا فلا يوجد تماثل ووضوح نوعى لها كى تطبق ".

"What is oral literature anway?" P.159

إن إغفال الاختلافات بين ركائز (أنواع - وظائف) الموضوع (الشعر الثقافى) يفضى إلى إنقراضه.

(19) Michael Curschman "Oral poetry in medieval English, French, and German literature: some Notes on Recent Research" Speculum, 42 (1967). 44: for a discussion of this and associated problems, see Manfred Gunter Scholz, Horen und lesen: Studien zur primären Rezeption der literatur im 12. und 13. Jahrhundert (Wiesbaden, 1980) pp. 98-103.

(20) Lord, Singer of tales p. 129.

(21) Writings, ed. Parry, 377.

(22) see Oral literature and the formula, p.175.

(23) Magoun, P.460.

(24) for the concept of the "transitional text" "see particularly Curschmann. Pp.45-49.

(25) Lord "Perspectives on Recent work" in Oral Literature, p.23.

(26) Lord, Singer of Tales p.129. see the disussion of Franz Baüml "Der übergang mündlicher zur artes-bestimmten Literatur des Mittelalters: Gedanken und Bedenken", in Fachliteratur des Mittelalters: Festschrift für Gerhard Eis. Ed Gundolf Keil et al. (Stuttgart, 1968) pp. 1010, rpt in Oral Poetry, ed. Norbert Th.J.Voorwinden and Max de Haan, Wege der Forschung, 555 (Stuttgart, 1979). Pp. 238-50.

(27) I use the term "Erwartungshorizonte" proposed by Hans Robert Jauss, Literaturgeschichte als provokation (Frankfurt, 1970): part of this work appears in English as "literary history as a challenge to Literary Theory" in New Directions in literary History ed. Ralph Cohen (Baltimore, 1974) pp. 11-41. See also the Comments of Jonathan Culler, The pursuit of Signs (Ithaca, 1981), pp.54-58.

(28) For this and similar problems posed by differences in oral and written transmission see Robert Kellogg, "Oral literature, "New Literary History, 5 (1973), 55-66 Specifically, the contributary factor of reception to composition in the oral performance is described by Ruth Finnegan, Oral Poetry, pp.54-56 and passim, and John Miles Foley, "The Traditional Oral Audience, "Balkan Studies, 18 (1977), 145-53. A structural basis for such participation of the audience in the performance is examined by Harold Scheub, "Oral Narrative Process and the Use Models, "New Lirerary History, 6 (1975), 352-77.□

(٢٩) بالرغم من موافقتى على المناقشة الممتازة لـ Jürgen Landwher حول إفراغ المنتج النصى فى قالب روائى واستقبال النص فى : Text und fiktion (Munich 1975) pp. 164-69 فإن الاختلافات بين هذه العمليات فى النصوص الشفاهية والمكتوبة غير قادرة لأن تدفعنى إلى حد ما لاستشراف كامل لهذه النقطة.

(30) See, among other studies, Eric Havelock, Preface to Plato "Cambridge, Mass.. 1963 "Harold Scheub, Body and Image in Oral Narrative Performance, "New Literary History (1977), 345-67, and M.a. Ngal, "Literary Creation in Oral Civilizations, New Literary History, 8 (1977), 335-44.

(31) M.T. Clanchy, from Memory to Written Record: England 1066 – 1307 (Cambridge, Mass., 1979), P. 218, Clanch's work is fundamental in regard to all concern with medieval literacy.

(32) Heinzle, pp.231-32.

(33) Fundamental to the voluminous literature on this subject is Friedrich Ohly, "Von geistigen Sinne des Wortes im Mittelalter, Zeitschrift fur deutsches Altertum 89 (1958), 1-23: rpt. In his Schriften zur mittelaterlichen Bedeutungsforschung (Darmstadt, 1977) pp. 1-31. Specifically in connection with problems posed by increasing vernacular literacy, the figurative tradition is discussed by Franz Baüml, "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy, Speculum, 55(1980), 237-65.34.

(34) See above, nn. 4 and I, respectively.

(٣٥) بقدر الاهتمام بنصوصنا فإنه يجب التأكيد أولا على الملمح الأدبى الواضح والذى يظهر نفسه أيضا فى العلاقات الثيمية والأسلوبية فى محتوى شعر المديح فى شكل المقطوعة.. وليس أخيرا فى إشارات لنص مكتوب. وفوق ذلك الظاهرة الأسلوبية فى المعنى الأدبى " ص ٧٨.

(٣٦) استعارة ملمح من "أدب" فإنه ليس بالضرورة أن تتحول لاستعارة نوعه، النصوص الدعائية تحظى باهتمام أكبر من النقد الأدبى إذا فعلت ذلك. فقد أحترمت اشكال المقطوعة بوصفها فى الأساس مخالفة للملحمة وذلك وفقا لـ:

Jean Richner, la Chanson de geste (Geneva and Lille, 1955), pp.68-69.

(٣٧) حتى الاتفاقات الأكثر انتشارا بين نصوص العصور الوسطى والملحمة الشفاهية لا يمكننا بالأساس قول أى شئ حول التقليد الشفاهى فى العصور الوسطى (Heinzlap 79).

See in this respect, the conclusions of the article by Edward Haymes, "Formulaic Density and Bishop Njegos" Comparative literature, 32 (1960), 300-401.

(38) Stein, pp. 150-51.

(39) For the latter, See A.D.Deyermond, "The Singer of Tales and Medieval Spanish epic. "Bulletin of Hispanic Studies, 2 (1985). 1-8 and A literary History of Spain: The Middle Ages (London, 1971), P. 40,cf., however, Joseph J.Duggan "Formulaic Diction in the Cantar de Mio Cid and the Old French Epic, "in oral literature, pp. 74-83.

41- Nibelungenklage, 1117-19, 4295-4301, 19, and, less explicitly, passim, cf. Curschmann, "Nibelungenklage "pp.102-8.

(42) Baüml, "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy," 255-59.

(43) Clanchy, pp. 231-57 and passim.

(44) Clanchy, pp220-26.

(45) Seen. 19.

(46) Clanchy, P.263.

(47) Maria Corti, "Models and Antimodels in Medieval Culture, "New Literary History, 10 (1979), 339-66.

ملف العدد

النقد الثقافي

ندوة العدد :

النقد الثقافي

مساهمات من الخارج

النقد الثقافى : نظرة خاصة

إبراهيم فتحى

دراسات:

البعد الثقافى فى نقد الأدب العربي [١٩٧٥-٢٠٠٠م]

حسن البنا عز الدين

النقد الثقافي

مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق

عبدالله إبراهيم

السيرة الذاتية النسوية : البوح والترميز القهري

حاتم الصكر

ترجمة:

رابليه وجوجول:

فن الكلمة وثقافة الفكاهة الشعبية

ميخائيل باختين

ت: أنور محمد إبراهيم

كتاب:

النقد الحضاري : هشام شرابى

عرض: ماجد مصطفى

المؤتمر:

مؤتمر قضايا التأويل

عرض : سعيد حسن بحيرى

ندوة

النقد الثقافي

المشاركون:
- أحمد درويش
- صلاح قنصوة
- ماجد مصطفى
- محمد حافظ دياب
- مصطفى الضبع
- وليد منير

ومن هيئة التحرير:
هـــدى وصفى
محمد الكـردى
محمـود نسيـم

أعد الندوة:
عبد الناصر حنفى

هدى وصفي:

بداية، ربما سيبدو مصطلح "النقد الثقافي" إشكاليا على نحو ما، إلى درجة قد تصل إلى إثارة الكثير من اللغط، فلا زال البعض يراه مصطلحا متكلفا إلى حد ما، فيما يرى آخرون أن ظهوره يأتي على حساب "النقد الأدبي"، بينما هناك من يفضل استعمال مصطلحات أخرى بديلا عنه مثل " النقد الحضاري" أو الدراسات الثقافية" .

ووضع كهذا قد يدعونا إلى تكريس مزيد من الجهد نحو محاولة إضفاء بعض الدقة على سياقات تعريف "النقد الثقافي"، وكيفية التمييز بينه وبين مصطلحات أخرى مثل "الدراسات الثقافية "، و"النقد الحضاري"، وتحديد وجهة النظر التي سنتبناها في تناولنا، وهل يمكن أن يتم هذا التناول أصلا عبر وجهة نظر واحدة، أم أننا بحاجة إلى الجمع بين عدة مداخل معا، وإلى أي حد يمكننا الذهاب مع "عبد الله الغذامي" (وهو أبرز من تعامل مع هذا المصطلح في العربية) في طرحه الذي يرى النقد الثقافي بوصفه نقدا للأنساق الثقافية .

ولنبدأ باستعراض سريع للنقاط الواردة في الورقة المعدة للندوة، والتي تنطلق من التساؤل حول تعريف المصطلح، وإمكانية التمييز بينه وبين المصطلحات الأخرى المشابهة والمقابلة والتي ذكرتها توا .

وما علاقة هذا المصطلح بالعولمة والعلوم الاجتماعية وما بعد الحداثة ؟

وهل هو بديل فعلي للنقد الأدبي، أم أنه محاولة لتوظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي، وهل يشكل نقلة نوعية باعتباره فيما يرى البعض قائما على الأنساق كموضوع لعمله وليس النصوص ؟

وكيف يمكن التمييز منهجيا وإجرائيا بين ما هو أدبي جمالي، وما هو ثقافي ؟

وما علاقة النقد الثقافي ببعض الظواهر الثقافية المعاصرة له أو المتزامنة مع ظهوره ؟ مثل ما بعد البنيوية، والتفكيك، والنقد النسوي، وأدب الأقليات، وأدبيات ما بعد الاستعمار، ونقد السرديات الكبرى، والمركزيات الأساسية .

وإذا كان النقد الثقافي يقوم لدى بعض منظريه على عملية تحويرات منهجية تطرح فكرة المجاز الكلي كبديل لمصطلح المجاز البلاغي، وفكرة التورية الثقافية كبديل للتورية البلاغية، فهل الأداة المقترحة لمشروع النقد الثقافي هي من ناحية المنهج والنظرية تحمل امكانية بحثية تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مغايرة؟

وبالنظر إلى التحولات السوسيوثقافية في الخطابات العربية في مستهل القرن الجديد فكيف يمكن للنقد الثقافي أن يكشف عن أنساقها المضمرة ؟

وبالطبع وكما تعودنا في هذه الندوة، فإن الورقة المعدة تشكل مجموعة نقاط مقترحة للمناقشة أكثر منها برنامج عمل ينبغي الالتزام به، فالأمر في النهاية متروك للحوار المفتوح .

محمد حافظ دياب:

سألج مباشرة إلى تحديد أول من بلور مفهوم النقد الثقافي، وهو "تيودور أدورنو" أحد الأعضاء المؤسسين لمدرسة فرانكفورت، والذي كان منشغلا مع زملائه بتحليل صناعة الثقافة، فشنوا هجوما كاسحا ضد ما يسمى الآن بالثقافة الجماهيرية التي تتواطأ مع الثقافة الرسمية ضد مفهوم النقد ذاته، وفي كتابه " موشورات" الصادر عام ١٩٥١، يأتي الفصل السابع بعنوان " النقد الثقافي والمجتمع"،وفيه يطرح أدورنو أن النقد الثقافي مفهوم بورجوازي أنتجه المجتمع الاستهلاكي ولا بد لنا أن نعي حقيقته بوصفه كذلك، فهو يحول الثقافة إلى سلعة، ويخضعها لدوائر التشيؤ والتسليع والاستهلاك، وفي ختام هذا المقال يطلق أدورنو عبارته الشهيرة حول الشعر، فيقول : " إن كتابة الشعر بعد أوشفيتز عمل بربري".

هذا هو قدر علمي عن البدايات التأسيسية لمفهوم النقد الثقافي، الذي شهد نقلة بعد ذلك مع مدرسة كمبردج، وتحديدا لدى "ليفيز" الذي كان يبحث عن الأصالة الجمالية والرسالة الأخلاقية في النص الأدبي، ثم مع مبحث أنثروبولوجيا الأدب،والذي لا يدعي الإلمام العريض بالموضوع الجمالي بقدر ما يسعى إلى توضيح وتعيين أنساق القيم التي تجري عبرها الفعالية الجمالية . ومن جهة أخرى أعتقد أن شارلز ساندرز بيرس، عمدة السيمانتيك، هو الذي حدد مكونات ما يمكن أن نطلق عليه الآن "النقد الثقافي"، فقد طرح بيرس أن مقاربة النص لا بد أن تمر عبر قنوات أو مستويات ثلاث، مستوى بنيوي، باعتبار أنه علامة كبرى يمكن أن تتوزع على علامات مفردة، ثم مستوى دلالي، ثم مستوى براجماتي أو تداولي، والأمر نفسه يسري على فوكو الذي أكد في تحليلاته الحفرية أو الجينيالوجية على كيفية تشكل الممارسات الخطابية (بما فيها الأدب) في فترة ما.

هذا بالنسبة لنشوء المفهوم في الغرب، أما لدينا، فحتى وقت قريب لم يطرح هذا المفهوم بدالة "النقد الثقافي"، ولن نتوقف كثيرا عند هذه المسألة، ذلك أن مفاهيم كثيرة يتقدم مدلولها أولا، بمعنى أنها كمدلول، أو كمعنى، أو كصوغ للمعنى تتواجد أولا، ثم لا تلبث بعد ذلك أن يلحقها

الدال الخاص بها، مثلما حدث مع مفهوم العولمة وغيره، وكذلك الأمر بالنسبة للنقد الثقافي، وفي هذا الإطار سأحيل إلى مقال هام قدمه المرحوم " أمين الخولي" عام ١٩٤١، وعنوانه "علم نفس الأدب"، وهو عمل تأسيسي من الطراز الأول، لأن ما أورده من تأسيسات وتحديدات هي التي شجعت بعد ذلك كل من شكري عياد، ومحمد أحمد خلف الله، ونصر حامد أبو زيد، على الخوض في مسألة السياق الثقافي للخطاب الديني، وفحص صيغه الثقافية،وإبراز الحمولة الثقافية التي يكتنزها، وهناك أيضا محمد مندور الذي يمكننا ان نجد لديه ملامح مما نسميه الآن النقد الثقافي إذا ما عاودنا تحليل ما قدمه تحت عنوان النقد الأيديولوجي .

هدى وصفي:

الحقيقة أنه مع تسليمنا ببزوغ هذا المصطلح في الفترة التي أشرت إليها، والتي تبدأ مع أدورنو، فإنني أعتقد أن علينا أن نذهب أبعد من ذلك بكثير إذا كنا سنبحث في التحديدات والتحليلات التي جعلت هذا المصطلح ممكنا.

محمد الكردي:

في اعتقادي أنه قبل أن نتناول تحليلات النقد الثقافي قد يتعين علينا أن نبحث في الكثير من الجذور المحددة التي أنتجته،و سأحاول أن أفكر في هذه التحديدات دون التزام برؤية أو إطار معين.

ولنبدأ بما تعنيه لفظة ثقافة في مرحلتها ما قبل الاصطلاحية، ففي العربية مثلا، إذا ما بحثنا في جذر هذه الكلمة، سنجدها بمعنى هذب وأعد، وكانت تكاد أن تكون مختصة بصناعة الرماح، وأتذكر بيت عنترة :

زادت يداي له بعاجل طعنة بمثقف صدق الكعوب مقوم

إذن الثقافة هي الإعداد، وهو معنى يشابه ما قد نجده في اللاتينية، (فكلتورة) من الزراعة، والزراعة هي إعداد الأرض- هبة الطبيعة- كي تأتينا بالحرث والزرع، ولكن من منظور آخر قد تصل الثقافة أيضا إلى درجة العدوانية، وهنا أتذكر بيت المتنبي :

كلما أنبت الدهر قناة ركب المرء في القناة سنانا

وهذا من المنظور العربي بالطبع، إذ يبدو أن ثمة أثرا ما احتفظت به الكلمة من مدلولها الأصلي المتعلق بصناعة الرماح !

ومصطلح الثقافة سيتبلور بعد ذلك ليتركز في نطاق الإنتاج العقلي، وربما كان بمقدورنا أن نقف بدقة على ما يميز حالة " الإنتاج العقلي " التي يشير إليها المصطلح إذا ما أخذنا في اعتبارنا الفرق بينه وبين مصطلح الحضارة، فقد تحدث عالم الاجتماع الألماني "نوربيرت الياس " في كتابه الجميل " عن الحضارة"، أن هناك مرحلتين يمر بهما هذا الانتاج، الأولى هي الثقافة بوصفها صيرورة متدفقة عامرة بالحيوية والاختلاف، وعندما تتأسس هذه الصيرورة أو تتعين في شكل مؤسسات تصبح " حضارة"، والحضارة بهذا المعنى تكاد تكون موت الثقافة، وكأن الروح ينغلق على ذاته ويبدأ في الانكماش والانحدار على نحو يدعو إلى نهضة جديدة، وهي أفكار نجد صداها بقوة لدى اشبنجلر في كتابه "انحدار الغرب" .

ثم جاءت المناهج الانثروبولوجية لتقوم بعملية تعميم لمصطلح الثقافة بحيث يشمل أيضا كل أنواع السلوك و كل الأدوات المنتجة والمستخدمة داخل إطار جماعة اجتماعية محددة، إلى أن وصلنا إلى حركة البنيوية الفرنسية، والتي أضافت إضافة شديدة الخطورة إلى مفهوم الثقافة، بحيث أصبحت الثقافة لديهم هي ما يحدد على نحو حتمي سلوك وفكر الإنسان، وأعتقد أن ثنائية "اللغة / الكلام" التي أسسها سوسير كان لها دور كبير في هذا الشأن، لأنها جعلت اللغة

نسقا سابقا على الفرد، وبالتالي مفروض عليه ليس فقط بوصفه أداة، ولكن ايضا باعتباره يوجه رؤيتنا للوجود ويوجه تصوراتنا على نحو حتمي، بحيث سيبدو هذا النسق اللغوي وكأنه يحتم حتى خيالاتنا حول العالم، وربما يكون لمثل هذا التصور وجاهته في فترات انعزال الحضارات عن بعضها البعض، وانعدام حركة التبادل الثقافي فيما بينها، ولكن في الوضع الذي نعيشه حاليا، ومع حركة التبادل المعرفي المدوخة تلك، لا اعتقد أن هذا التصور يملك القدرة على البقاء . وأنا هنا أفكر في حالة الغلو في الاستبعاد والإقصاء التي أنتجها هذا التصور لدى التوسير مثلا في قراءته لكتاب "رأس المال"، فعبر بحثه عن ذلك النسق أو تلك البنية للعلم الماركسي يجري عملية استبعاد هائلة تبدأ من التاريخ مرورا بالفلسفة والايديولوجية وصولا إلى معظم كتابات ماركس نفسه.

ومع فوكو سنجد المنظور نفسه الذي ينطوي على تلك الحتمية الثقافية، فتحليلاته الأركيبولوجية تقضي بأن لكل فترة معينة حفرياتها الخاصة، و التي تمثل الأسس أو الأنساق الغائرة المحددة لأشكال المعرفة الممكنة، و نحن كمنتجين للمعرفة لا نملك إلا أن نتحرك داخل هذه الأنساق، بحيث أن الحركة المعرفية عبر كافة ميادينها، من الاقتصاد إلى العلوم أو الفلسفة، تخضع لهذا النسق غير المنظور الذي سيتعين علينا دائما أن نحفر بحثا عنه، ولكن من أجل معرفته فقط، وليس من أجل تغييره .

وربما كان "هيدجر" بمثابة استثناء بديع لهذه الحتمية الثقافية، وهو ما يتضح عبر خلافه مع "ريكور" الذي كان يكرس التقليد الهرمنيوطيقي الذي يحدد نقطة البداية من النص بوصفه الموجه للتفسير، أي أن النص أولا، دائما، مقابل تحليلات هيدجر الفينومينولوجية التي كانت تحدد نقطة البدء عبر التجربة الإنسانية المباشرة، المعاشة خارج النص، باعتبار أن ثمة حدسا أوليا بالمعاني، وهو ما يتعارض مع فكرة أن الدلالة ناتجة عن العلاقات الفرقية داخل النسق، ويهدد – بالتالي– ثنائية اللغة / الكلام .

هدى وصفي:

إنني أتساء ل ما إذا كان هذا التحليل يقودنا إلى الحديث عن الفارق بين الطبيعة والثقافة ؟

محمد الكردى:

برغم بداهة هذا الفارق على السطح، إلا أن تحديده ليس سهلا، فتصورنا عن الطبيعة سيأتي انطلاقا من ثقافة معينة بحيث يمكن أن نجد أنفسنا ندور في دائرة مفرغة ونحن نتساءل أيهما يشكل الآخر، فالطبيعة معطاة لنا عبر التجربة المباشرة، أو كما يقول " روسو" إنها ذات وجود تلقائي وصادق في ذاته، ولكن هذا الوجود المعطى يعاد تحديده باستمرار داخل ثقافة معينة، والثقافة هي معطى غير مباشر، إنها ذلك العالم المصطنع، أو المجهز، كما يقول روسو أيضا، فالإعداد والتشكيل هما المحتوى الجوهري للثقافة .

واعتراضي الأساسي ينصب هنا على ما يمكن أن نطلق عليه "الاتجاه الثقافوي"، الذي يرى أن عمليات الإعداد والتشكيل تتم عبر النصوص بالمقام الأول، فلا بد من وجود نص ما هو الذي يوجه الفكر البشري، وهو ما أراه مفهوما خطرا يجعل الإنسان حبيسا لنسق فكري لا يستطيع التمرد عليه، ودعوني أوضح اعتراضي أكثر بالرجوع إلى الكتابات العربية، فلدينا مفكر مثل "محمد عابد الجابري" يكرس جهوده وتحليلاته– ذات الصبغة البنيوية– ليثبت أن سبب التخلف العربي الراهن يرجع إلى فترة التدوين التي ربطتنا بمجموعة من النصوص لا نستطيع منها فكاكا، بحيث أصبح الإنسان العربي هو إنسان الكلام لأنه خاضع لما أسماه الجابري " العقل البياني" الذي نشأ في هذه الفترة عبر العمل على تلك النصوص المدونة، وأنا أتساءل وأدعوكم معي للتساؤل،

هل "إنسان الكلام" الذي يرصده الجابري يدين بوجوده إلى التحديدات الأولية التي أسستها تلك النصوص، أم إلى عجزه الحقيقي عن المواكبة والتفاعل مع العالم، هل يدين بوجوده إلى ذلك الماضي البعيد والغامض حيث تسلبه النصوص ذاته وقواه، أم إلى الحاضر المعقد والمربك الذي يمكنه أن يواجهه لو أراد بحيث يتحرر من وطأته .

إن كل ما أريد قوله هو أنني أشك أن يكون الإنسان حبيسا داخل سجن الأنساق الفكرية على هذا النحو المطلق الذي تقول به الاتجاهات الثقافوية.

هدى وصفي:

ربما كان سيتعين علينا أن نلتفت أكثر في هذه الندوة إلى تلك المحاولات التي سعت نحو الاقتراب من مشاكل العقل العربي، ووضعية الثقافة العربية، وأنا أعني هنا محاولات أو مشاريع "الجابري" و" أركون" و"العروي " و"الطيب تيزيني"، وبالطبع فلا زلنا نفتقر إلى إسهامات معرفية حقيقية خاصة بنا، فنحن نقتات على ما أسسه الآخرون، ولكن لنحاول أن نسحب البساط إلى واقعنا الثقافي قدر استطاعتنا، بحيث أن بحثنا عن تحديد أو تعريف دقيق لمصطلح النقد الثقافي ينبغي أن يأتي مقرونا بالتأمل في معطيات واقعنا على نحو يسمح بطرح التساؤل حول الدور الذي يمكن أن يلعبه هذا الاتجاه النقدي في ثقافتنا، وموقفنا منه، فهل ننفتح عليه ونروج له بوصفه جهدا كاشفا لتلك الأنساق التي نتعامل معها والتي تشكل سلوكنا وأفكارنا، أم أن هذا المنظور غير واقعي، كما حاول " محمد الكردي" أن يثبت، وهل لدى هذا التيار أو المصطلح ما يضيفه إلى العملية النقدية أم أنه سيؤدي إلى عرقلة قراءة النصوص بشكل متعمق ليخلف لنا قراءات مبتسرة تأخذ بطرف من كل جانب معرفي .

صلاح قنصوة:

سأبدأ من رصد طريقة تعاملنا مع كلمة النقد الثقافي، إذ يبدو أننا نتعامل معها بوصفها مصطلحا يتعين علينا البحث عن جذوره ونشأته وتاريخه وأول من استخدمه، الخ، وهو أمر ربما لن يفضي بنا إلى تفهم ما يجري حاليا تحت مسمى النقد الثقافي، وأعتقد أن تناول هذا "العنوان" – كما سأطلق عليه- لابد أن يمر عبر تحليل الظروف الراهنة التي هو نتاج لها، فنحن مدعوون إلى التساؤل لماذا الآن، والآن فقط، يتعاظم تداول هذا العنوان ؟

فهذا العنوان لم يطرح نفسه علينا إلا انطلاقا من الظروف الراهنة التي فقدت فيها المذاهب والنظريات الكبرى سطوتها السابقة، وضعفت قدرتها على التفسير والتنبؤ بما يمكن أن يحدث، بحيث أصبح أمامنا شتات من التفاصيل والحوادث والوقائع التي يصعب أن نربطها بمذهب أو نظرية معينة تفسرها على نحو كاف، وهو ما شكل الوضعية أو الساحة التي ظهر النقد الثقافي ليتحاور معها .

وأعتقد أنه ما دمنا نستخدم كلمة الثقافي وصفا لهذا النقد، فإن المعني هنا يشير إلى الثقافة الإنسانية بالمقام الأول،و بالتالي فإنه يتجاوز الحديث عن شرق وغرب وما إلى ذلك من التصنيفات التقليدية المعروفة، والثقافات الإنسانية متنوعة بطبيعة الحال، ولكنها بوصفها كذلك تحمل دائما ما يمكن طرحه للمشاركة، أي ما يهم الإنسان في مجموعه.

وربما كان أبرز ما يميز النقد الثقافي منهجيا هو موقفه من الخطاب، والخطاب نسق يحدد قواعد إنتاج النصوص الخاصة به، وبالتالي فهو يتميز بأمرين، أولهما الهيمنة، أي مجموعة القواعد والمعايير التي يخضع موضوعه لها سواء عبر عملية إنتاجه أو تلقيه ،وثانيهما الاستبعاد، بمعنى التمييز بين المنتجات الخطابية الخاصة بالخطاب الذي يتخذه موضوعا له وبين غيرها، أي

أنه يستبعد غيرها، وهو ما يفضى به إلى تبني نوع محدد من مدارات الصلاحية لمجال عمل أو اشتغال الخطاب، بمعنى التخصيص أو التخصص لكل خطاب بعينه وذلك على نحو يؤدي إلى استبعاد كل ما لا يدخل في تلك الدائرة بوصفه عموما مما لا ينتمي لمجال صلاحية عمل الخطاب، أو بوصفه موضوعا لخطاب آخر، ويأتي النقد الثقافي لينقض هذه النسقية، فهو في اعتقادي أقرب ما يكون إلى "البارالوجيزم" الذي دعا إليه ليوتار في كتاب "الوضع ما بعد الحداثي".

وموضوع النقد الثقافي هو النص، ولكن ليس بمعنى ما هو مكتوب، بل بمعنى أي ممارسة إنسانية مادية أو فكرية لها دلالة، وهو ما يشمل الواقعة اليومية أو الحادثة التاريخية أيضا، بمعنى أن " ١١ سبتمبر " يمكن تناولها هنا بوصفها نصا. وعلى هذا النحو فالنقد الثقافي في جوهره هو نقلة من الخطاب إلى النصوص.

وكلمة نقد لن نأخذها بالمعني الخاص الذي تفضل بطرحه محمد حافظ دياب عندما تكلم عن مؤسسي مدرسة فرانكفورت، والذين انحصر النقد لديهم في نقد المجتمع الرأسمالي، بينما النقد الثقافي هنا يعود إلى المعنى الأساسي الذي طرحه "كانط"، أي بيان الحدود والإمكانيات، وبالتالي فهو لا يعني بمن هو مع، كما لا يعني بمن هو ضد.

ومقابل تركز فكرة النقد لدى "كانط" في بيان إمكانيات وحدود العقل، فإن النقد الثقافي يركز على بيان حدود وإمكانيات النص من حيث منتجيه ومستقبليه، والفائدة التي يمكن أن نجنيها هنا، هي رفع مستوى الوعي لدى المتلقي إلى مستوى الواقع، أي إلى مستوى النص الذي يتم تناوله بالنقد.

وأعتقد أن النقد الثقافي هو الصيغة الراهنة للفلسفة إذا كان لها أن تبقى.

والنقد الثقافي ليس بديلا عن العلم، فستظل الخطابات المختلفة موجودة أيضا بقواعدها ومعاييرها وقدرتها على الاستبعاد.

هدى وصفي:

يخيل إلى أن تعريف النقد الثقافي على هذا النحو سيثير سؤالا حول الفارق بينه وبين الهرمنيوطيقا والتأويل، وهما أيضا مجالان ضد التخصص الضيق.

صلاح قنصوة:

أجل، ولكن هذا يعني أن النقد الثقافي ليس منبت الصلة بالممارسات العلمية والنقدية السابقة عليه، فهو يتقاطع مع الكثير منها، بل يمكننا القول أيضا إن هذا النقد ما كان له أن يشيع إلا في هذه الساحة الفكرية الراهنة، وبالتالي فقد استفاد من بعض أطوار الهرمنيوطيقا، خاصة فيما يتعلق بانفتاح التأويل تجاه التعدد والاختلاف اللامحدود النابع من نفيه لوجود نص أصلي، وأن النص يصنع في كل مرة من جديد عبر تأويلنا له.

هدى وصفي:

سأعاود التأكيد على بعض النقاط التي أود أن نحاول أخذها في حسباننا ونحن نتناول هذا المصطلح، إذ ينبغي أن نسعى قدر جهدنا لأن نكون عمليين ونحن نحدد موقفنا منه، فإلى أي مدى يتيح لنا النقد الثقافي فرصة تحريك بعض المياه الراكدة في حركتنا الثقافية ؟ خاصة مع تلك الظروف الراهنة المحيطة بنا والتي نعانيها جميعا، وهل نستطيع عبر تبنينا للنقد الثقافي أن نعاود ضخ موجة من الاهتمام والاجتهاد الفكري والنقدي لقراءة النصوص وتفكيكها وتحليل أو استخراج أنساقها وسياقاتها المضمرة، وأنا أقصد هنا النصوص المكتوبة والمرئية، وأيضا النصوص الحاكمة

لثقافتنا، وفي هذا الصدد أتساءل أيضا هل يملك " النقد الثقافي " بآلياته المنهجية الجديدة حظوظا أوفر من المناهج السابقة، والتي إما فشلت في أداء هذه المهمة، أو جرى قمع ممثليها (وكلنا نتذكر مشكلة " نصر أبو زيد " مثلا) .

أحمد درويش:

سأتوقف عند ما أثارته هدى وصفي من محاولة شد الحوار إلى أرض الواقع، ودعوني أقول أنني حتى الآن لم أسمع شيئا يتصل بأننا نناقش ما يتعلق بالنقد الأدبي العربي، وهو ما أعتقد أنه مجال اهتمامنا جميعا،وفي هذا الإطار سأتساءل، هل نحن أمام ظاهرة نبحث لها عن مصطلح، أم أمام مصطلح نبحث له عن طريقة للتطبيق ؟

هل لدينا بالفعل ظاهرة نقدية تستفيد من خلاصة الثقافات بتعريفاتها المختلفة، ومن ثمة فهي قلقة وتبحث لنفسها عن صك مصطلح يعبر عن اتجاهها، أم أن هذا الاتجاه ظهر خارجنا نتيجة لثراء ثقافي هائل في كثير من علوم المعرفة، مثل علوم اللغة، والانثروبولوجيا، و الاجتماع، والفلسفة.. الخ، وكلها نضجت في الثقافات الأوروبية على نحو لم نشهد له مثيلا في أدبنا المعاصر، وبالتالي فقد طرحوا هذه الظاهرة على أنفسهم نتيجة لهذا الجهد والتطور المستحق.

وهذا يجعلنا نعود لنتساءل عما يتعين علينا فعله الآن، فهل نحن نبحث عن مجرد إطلاق شرارة حركة نقدية ثقافية ؟ وفي هذه الحالة من الذي سيقوم بها ؟ وهل لدينا أولئك النقاد المؤهلون الذين سيقومون " غدا " بمسألة إدخال الظاهراتية ونظرية فوكو وما إلى ذلك في خطابهم النقدي وتحليلهم للنصوص !

حسنا .. ولكن إذا لم تكن الظاهرة موجودة لدينا، وكذلك إذا كنا نفتقد الكوادر المؤهلة تأهيلا موازيا للكوادر التي أطلقت هذه الظاهرة وتعاملت معها، فهذا يعني أننا لا نمسك شيئا بأيدينا سوى " مصطلح "، مجرد مصطلح يدعونا إلى التفكير في موضوعاته، وهنا سأعاود تساؤلي، أليس الأمر بحاجة إلى التراجع قليلا، تراجع ليس غرضه الرفض بل التأمل فيما يمكن أن يعنيه النقد الثقافي بالنسبة لنا، وبالنسبة لممارساتنا النقدية عبر التراث والمعاصرة .

وسأبدأ بالتراث، ولكنني لن أتوقف كثيرا عند التعريف " الطيب" الذي قدمه " محمد الكردي" للثقافة في الاصطلاح اللغوي البسيط بوصفها فكرة حول تشذيب الرماح وتهذيبها، لأننا لو رصدنا تاريخ النقد العربي القديم سنجد أنه كان شديد الارتباط بظاهرة الثقافة، بمعنى أنه يمكننا القول إنه كلما كان النقد الأدبي يمر بمرحلة ازدهار كانت علاقته بالثقافة تغدو أكثر قوة و وضوحا، وأنه كلما ضعفت هذه العلاقة كان هذا إيذانا بضعف النقد الأدبي ذاته.

ولنأخذ واحدا من أقدم كتب النقد لدينا كمثال، وهو كتاب " طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، والذي تتصدره مقدمة رائعة تحدد مواصفات من يستطيع أن يمارس نقد الشعر، ونوع الثقافة الضرورية اللازمة له- بالإضافة لثقافة اللغة ومعرفة الوزن والإيقاع- حتى يستطيع أن يلمس الشعر .

ولم تكن تحديدات ابن سلام في هذا المقام مجرد تحديدات شكلية، فانطلاقا منها سيوجه هجومه لواحد من أجل العلماء وأقربهم إلى نوع ما من القداسة، وهو "ابن إسحاق" صاحب كتاب "السيرة النبوية"، وهو كتاب عظيم لا بد أن يحترس من يعارض ما يقوله ألف مرة، ولكن "ابن سلام" يتناول ما جاء في صدر الكتاب من أشعار منسوبة إلى عاد وثمود والأوائل تناولا لاذعا مرا، ويتقدم نحو "ابن إسحاق " مقرعا لأنه يحاول أن يدخل في النقد دون معرفة بثقافة الشعر، ودون معرفة بثقافة اللغة بالمعنى التاريخي، فيقول له أنت لا تعرف الفرق بين لغة الجنوب ولغة

الشمال، ولا المرحلة التاريخية التي بدأ فيها التوحد بينهما، ولا المرحلة الأسبق التي لم تكن اللغة موجودة فيها، ولا تعرف موقع عاد وثمود على هذه الخريطة : فكيف تظن أنه يمكن أن ينسب إليهما شعر، فكأنه يقول له أنت خلطت خلطا كبيرا لأنك حاولت أن تنقد دون أن تكون مثقفا .

ولدينا ناقد مثل عبد القاهر الجرجاني الذي يجري الحديث عنه دائما، وكان من أكثر الناس ثقافة في الفنون الجميلة، وأشدهم معرفة إلى أي مدى يمكن أن يكون فهم ناقد الشعر لقيمة الفن الجميل وإمكانيات الحركة داخله أكبر عون له على أن يكون ناقدا حقيقيا،وأن يكون مطورا للغة، وهو الذي نحت مصطلحات مثل الصياغة و النقش والتصوير، ففي نظرية النظم عند عبد القاهر، سنجد أن مصطلح كالنقش ينتمي لعالم الفنون الجميلة، ومصطلح الصياغة ينتمي إلى عالم المعادن النفيسة، .. الخ .

وهكذا، فالقدماء أنفسهم فرقوا تفريقا جيدا بين فكرة الصحة وفكرة الجمال، فعلى الناقد، أولا، أن يكون مدركا لقواعد الصحة – وإذا أفلتت منه لا يكون ناقدا حتى لو أدرك الجمال – ثم يزيد عليها بفكرة الجمال بالمعنى الثقافي العام .

ولنلاحظ أن نقد الشعر قد خاض في مرحلة ضعفه المزمن بداية من عصر "السكاكي"، أي عصر البلاغيين الذين تراجعوا عن الأخذ بفكرة أن الناقد قارئ للفنون وعارف بالآداب وبالفلسفات، بحيث أصبح نقد النص عندهم يدور حول التشبيه والاستعارة، ويرصد ويقنن ويفرع أمثلة تحفظ جيلا بعد جيل دون جهد إبداعي حقيقي، وقد ظللنا نعيش في هذه الغفوة والبعد عما هو ثقافي حتى بدايات القرن العشرين .

ووصولا إلى المعاصرة، فربما كانت محاولات القرن التاسع عشر بدءا من "رفاعة الطهطاوي" وغيره قد دفعت النقد مرة أخرى إلى الاقتراب من الثقافة وفروع المعرفة المختلفة، بحيث عدنا إلى الاتصال بفكرة أهمية أن يكون الناقد مسلحا بعلوم العصر، ولكن هنا سيأتي المحظور !

فقد حدث ما نعلمه، ونعاينه، ونعانيه جميعا من محاولات لا تنتهي تسعى إلى تفسير النص تفسيرا اجتماعيا أو نفسيا، أو حتى بوصفه صدى لحياة صاحبه .. الخ، وهذا الإيغال في الاهتمام بالعلوم الأخرى و التركيز عليها قد أفقد النص حماته القريبين وفتح الباب ليدخل من ليس حتى مؤهلا طبقا لمبدأ الصحة، فقد رأينا، وما زلنا نرى، ناقدا يظن أنه إذا فهم الايدولوجيا الكامنة وراء رواية فعليه أن يتحدث فيها، وإذا فهم الاتجاه الكامن عند شاعر فعليه أن يتحدث في القصيدة، بينما هو في النهاية إذا قرأ القصيدة يقرؤها قراءة خاطئة، وإذا قرأ الرواية لا يفهمها، لأن كل بضاعته هي فكرة ما عما يشكل عقدة أو اتجاها أو ما إلى ذلك، ولكن ليس لديه المعرفة بحرفية الدخول إلى هذا من خلال أدوات النص.

وهكذا فعندما جرى التركيز في المراحل السابقة على فكرة الجانب الثقافي للنص أفلتت المسألة بحيث وجدنا الغالبية يهتمون بحواشي ثقافية ويهملون مفاتيح النص الأساسية، تلك المفاتيح الكامنة في خصوصية النص الأدبي .

وكما هو واضح، فالسؤال الآن من هو الناقد الذي سينقد النص نقدا ثقافيا ؟ هل هو الناقد الذي نؤهله الآن في جامعاتنا أو داخل أقسام اللغة العربية والنقد الأدبي ؟

هذا أمر مشكوك فيه، بل إن هذه مشكلة كبرى، فنحن جميعا نتذكر ما حدث عندما أدخلنا جانبا من الاهتمام الثقافي يتمثل في الدقة في استخدام الإحصاء والجداول والرسوم، فكانت النتيجة مهزلة كبرى في الجامعات المصرية على امتداد ربع القرن الماضي، إذ انهالت علينا رسائل تمتلئ بالجداول والبيانات والإحصاءات عن كل شيء بدءا من شعر امرؤ القيس إلى أدب نجيب محفوظ، وداخل ذلك لا يوجد أدب، ولا يوجد نقد أدبي، يوجد كل شيء إلا النقد الأدبي، فهل استفاد الإحصاء من ذلك، كلا، الإحصاء خسر بدخول أدعياء عليه لا يعرفون قواعده معرفة جيدة، هل

استفاد الأدب، كلا أيضا، فالأدب خسر، ونحن جميعا ناقشنا رسائل مثل هذه وطلبنا من كاتبها أن يقرأ النص فلم يعرف .

وهناك مسألة أخرى ينبغي علينا التفكير فيها ونحن نستقبل " النقد الثقافي "، فقد انبعثت أفكاره من لغات قوية في ذاتها بحيث أن الذين ينتجون في فروع المعرفة غير الأدبية لديهم قدر لا يستهان به من الصلابة اللغوية، أما لدينا فنحن نعاني من تهرؤ وضعف في جسد اللغة، ومن انصراف يتوالى عن الاهتمام اللائق بها، فما الذي سيحدث إذا ما شاع لدينا النقد الثقافي عبر التركيز على المفاتيح والمغاليق، و هل نضمن ألا نصل إلى نصوص عرجاء تفتش تفتيشا ثقافيا في النص الأدبي فلا تخرج منه بشيء،

هدى وصفي:

أنت تطالب في حديثك بالموسوعية،أو النقد الموسوعي، ولكنك في الوقت نفسه تنطلق من مبدأ أو مفهوم أدبية الأدب باعتبارها المهمة الوحيدة للناقد !

وهو ما قد يمثل بعض التعارض مع مطلب الموسوعية الذي قبلته في البداية .

وبالطبع فإن اتجاه " الأدبية " أو الشعرية، يشكل رافدا هاما من روافد الحركة النقدية المعاصرة، ولكنه ليس بالتأكيد الرافد الوحيد،و إلا وقعنا في حالة من تجاهل العديد من الاتجاهات والمناهج الأخرى التي قد لا تشاطر مدرسة " الأدبية " أو الشعرية الاهتمامات نفسها في درس النص الأدبي، وفضلا عن ذلك فأنت تركز أكثر على الجانب اللغوي في أدبية النص، وأعتقد أن الأمر قد يكون أشمل وأوسع من ذلك بكثير .

ومن جهة أخرى يبدو من حديثك وكأن المشكلة برمتها تكمن في فقر ثقافة الناقد، وهذا جانب عملي هام بالطبع ولكن إلى أي مدى يمكن أن يشكل محكا لقبول أو رفض ما يطرحه علينا النقد الثقافي، و الذي يمكننا المراهنة عليه بوصفه عاملا محفزا لحل هذه المشكلة لأنه قد يدفع النقاد لتنمية محصولهم الثقافي، وذلك بالقدر نفسه الذي يمكننا أن نتخوف من أن يكون عاملا مساعدا في تفاقم هذه المشكلة وإظهارها .

أحمد درويش:

أولا أنا أنظر إلى النقد الثقافي بوصفه منهجا قابلا لإغنائنا، وبالتالي فلا أرفضه، ولكنني أحاول التفكير فيه بحرص مستمد من خبرة ما حدث من قبل مع دخول مناهج أخرى إلى ثقافتنا .

أما إشارتك إلى أدبية النص فأنا أعتقد أنها هامة للغاية، فلا زال لدى هذا النهج ما يقدمه لنا، فنحن حتى الآن لم نقرأ تراثنا قراءة وافية، نحن نستبعد معظم نصوص الفلسفة باعتبار أنها ليست نصوصا أدبية، كما نستبعد نصوص الحكائين البسطاء على النحو نفسه، وكل هذه النصوص ينبغي أن تعاد قراءتها الآن قراءة ثقافية أيضا، وكل ما أريد قوله أننا يجب أن نسعى لكسب متخصصين من كل المجالات الأخرى ما داموا قادرين على أن يقدموا شيئا مفيدا، ولكن شريطة أن يكون لديهم الأساس اللغوي، أما أن نعطى المتخصص في اللغة بعض القشور من الفروع المعرفية المختلفة ونجعله يتهاون في لغته فهو أمر مرفوض .

محمد حافظ دياب:

سأستكمل ما بدأه أحمد درويش حول التعرف على ملامح ما يسمى بالنقد الثقافي في تجربتنا العربية الأدبية، سواء كانت تراثية أو حديثة، وقد عايشنا جميعا الحجاج الذي راج لفترة حول طبيعة النقد الأدبي ومدى علميته، وربما كانت هذه مصادرة أولى ابدأ بها لكي أوضح أن النقد

الأدبي، المصري تحديدا، والعربي ايضا، امتلك عبر ما بعد الحداثة، بعض أصباغها، فلدينا عبد الكبير الخطيبي والتفكيك، والطاهر لبيب والصورية أو مبحث الصورة، صبري حافظ وإدوار الخراط والحساسية الجديدة، ثم ولدي الذي فقدته، الجزائري بختي بن عودة والكتابة الشعرية، وغيرهم كثيرون، ولكننا أيضا سنلاحظ تأثيرات ما بعد الحداثة عبر ملامح بعينها، ولدينا أولا نقلة في الإبداع الروائي خاصة، بحيث أصبح هناك جنوح تجاه التشظي بدل الوحدة والإحكام والحبكة، اليومي بدل التاريخي، والانثروبولوجيا الشعرية في لغة الرواية بدل السرد التقريري، إلى الإفادة من تقنيات السينما مثل الديكوباج والكولاج وغيرها .

أما ملاحظتي الثانية، والتي تدور أيضا حول كيف استطاعت ما بعد الحداثة أن تمارس بعض ملامحها في درس الأدب النقدي العربي، فهي تراجع أهمية درس الأدب المقارن، وهو ما يمكن تفسيره نظرا لغلبة إغراء المختلف على حساب المتماثل .

والملمح الثالث هو الانقطاع، أواللاتراكمية التي أصبحت تسود الآن وهنا في درس النقد الأدبي وعلاقته بمصادره التراثية التقليدية .

والرابعة أن هناك مراجعة خفية، ربما لم تبن معالمها بعد، لإخضاع النص الأدبي للمناهج المستعارة من العلوم الإنسانية، وبخاصة الألسنية،فبالرغم من استمرار إمكانية الاستفادة من كافة الأطر النظرية والمنهجية القادمة من هذه العلوم إلا أن هناك الآن ما يمكن أن يسمى أدب نقدي، وهو ليس بدعا، فمن يقرأ كتاب سارتر عن " جينيه" سيري نموذجا لذلك الأدب، هذا على مستوى ما بعد الحداثة .

أما على مستوى العولمة، فبرغم تأبي الأدب كفعالية تعبيرية على التأثر المباشر بالتكوين الاجتماعي، وبرغم أن العولمة لم تطرح كل نذرها بعد بما قد يجيز الحديث عن تجادلهما كفعلين متنافيين : الأدب كمحاولة لأنسنة العالم، والعولمة كهيكلة ناجزة للعالم، إلا أنه يمكن ملاحظة قسمات عولمية بعينها يسجلها النقد الأدبي المصري والعربي بهذا القدر أو ذاك، ولعل من أبرزها: أولا سيادة سوق أدبي كوني تمثل فيه الرواية خيارا أوليا على حساب الأجناس الأدبية الأخرى، وثانيها، تنامي ظاهرة الترجمات الأدبية عابرة القارات، مثل أعمال نوال السعداوي، أهداف سويف، سليم بركات، وهؤلاء جميعا يكتبون أو يبدأون الكتابة من أول سطر، أو أول كلمة وفي ذهنهم أن تتم ترجمة هذا العمل الروائي إلى مختلف اللغات، لماذا؟ لأن هذه الأعمال تسعى إلى شرقنة الذات، بمعنى استبطان تنميطات الآخر عن الذات الشرقية في كتاباتهم، ولذلك لا نجد في أعمالهم سوى دوران حول قضايا المرأة، والإرهاب، والختان، والأصولية .

وهناك أيضا مسألة وضعية الأدب الشعبي، والتي قد لا نلتفت إليها كثيرا، فقد تم خفض التعامل مع هذا الأدب من كونه متصلا بحالة استنهاض للقوى التي أبدعته، إلى كونه موضوعا للتسليع، أي من موضوع تراثي إلى موضوع استعمالي، فهناك الآن كاسيت للسيرة الشعبية، فضلا عن محاولات إعادة الصياغة والتوثيق والأدلجة والتلخيص، بدعوى الحفاظ عليه وصونه وكأنه تركة .

وهناك أيضا بالنسبة للنسوية أعمال واسهامات فدوى مالطي دوجلاس، ميجان الرويلي، سوسن ناجي، رشيدة بن مسعود، هبة شريف، أمينة غصن، وبالنسبة للمركزية الغربية فقد فضحها إدوارد سعيد داعيا إلى ما يسمى القراءة السياقية التي لا تقتصر على قراءة النص فقط، وإنما أيضا قراءة وجهة نظر المستعمر عبر هذا العمل، وتسجيل وكشف الالتباس والتداخل بين الإمبريالية والمقاومة .

وأود أن أقول في النهاية أنني لست متراودا تماما مع مصطلح النقد الثقافي، لماذا ؟ لتنحيته الجيشان البلاغي للنص الأدبي، كما أشار أحمد درويش، لصالح سياق ثقافي يعمل كمعنى حاكم على نحو قد تضحي اللغة عبره وسيطا لشحذ الأفكار لا وسيطا لتداول المعنى .

هدى وصفي :

ولكن ماذا عن إمكانية تبني هذا المصطلح بهدف مراجعة الأنساق الثقافية المضمرة، وهو التوجه الذي تنحاز إليه محاولات " عبد الله الغذامي" عبر تحليل تضمينات الشعر القديم وصوره البلاغية وصولا لتحليل الأنساق التي شكلت العقلية العربية خلال العصور الماضية.

محمد حافظ دياب:

ولكن هل يمكن لنا أن نتراود مع الغذامي في قسمته الثنائية للتراث الأدبي العربي إلى ما أطلق عليه جماليات وقبحيات، والجماليات فحولة، والقبحيات " عنة " .

هدى وصفي:

بالطبع هذه مسألة تنطلق من ظلال ثقافية معينة، ولكن لا زال بإمكاننا استخدام النقد الثقافي بوصفه سلاحا لتفكيك بعض الأنساق الثقافية من أجل فضح سيطرتها على الفكر وقيادتها له دون وعي منه، فنحن بحاجة إلى التركيز على لاوعي النص من أجل الكشف عن المسكوت عنه .

محمد حافظ دياب :

دعيني أبلور اعتراضي الرئيسي على هذه المنظومة التي تتطلب، بداية، النظر إلى السياق الثقافي للنص بوصفه سياقا ناجزا، وهو ما لا أقره، فالسياق الثقافي ليس ناجزا على الإطلاق، بل ولا يمكن له أن يكون كذلك، فهو عرضة دائما للتأويل والأدلجة والتحويل .

هدى وصفي:

هناك فرق بين الحديث عن السياق الثقافي في إطلاقيته، والحديث عن ما يوجد في النص من سياق ثقافي، أي ماذا أخذ النص من سياقه الثقافي .

محمد حافظ دياب:

وإذا ما عرض لنا أكثر من نوع أدبي، كيف سيمكننا المايزة الجمالية بينها، إذا كانت جميعها قد أنتجت في وقت واحد، بمعنى أنها جميعا تعاملت مع سياق ثقافي واحد .

هدى وصفي :

هنا نقول إنهم لم يستهلكوا السياق نفسه، فبرغم أنهم جميعا نتاج لمرحلة واحدة، إلا أن كل منهم بالضرورة ينطلق من وجهة نظر أو زاوية رؤية مختلفة عن الآخر.

ولكن هل إشارتك إلى مسألة الأجناس الأدبية يعني العودة مرة أخرى إلى محاولة تحديد الفوارق بينها ؟

محمد حافظ دياب :

بل أقول إن هذا " النقد الثقافي " أدعى إلى ردم التمايزات الجمالية بين هذه الأجناس بمقتضى أنه سوف يضعهم جميعا في سياق واحد .

أحمد درويش:

أجل، أتفق مع هذه المقولة، وإن كنت سأضيف أن هذا النقد لا يردم التمايزات الجمالية بين الأجناس وحسب، بل أيضا يردم التمايزات بين الأدب والحدث كما أشار صلاح قنصوة .

محمد حافظ دياب :

عموما أنا لست ضد أن يتم تطعيم النقد الأدبي بمنجزات العلوم الاجتماعية والإنسانية، والفلسفة. ولكنني مع أن يظل هذا النقد أدبيا بالمقام الأول،وبالتالي فأية محاولة علمية أو فلسفية ترفض ذلك أو تعمل ضده، فهي ترفض النقد الأدبي نفسه وتعمل ضده .

محمد الكردي:

اعتقد أن مفهوم النص بالمعنى الذي استخدمه "صلاح قنصوة" قد أحدث ارتباكا، ولهذا فعلينا أن نميز بين أكثر من مفهوم لمبدأ النص، فالأدب كان في البداية أقرب ما يكون إلى الثقافة العامة، ثم نشأت الحاجة إلى تحديد خصوصيته وفي هذه اللحظة بدأت عملية استبعاد للعديد من سياقاته السابقة على النص، مثل، شخصية الكاتب وتأثيرها على النص، والسياق النفسي، والسياق الاجتماعي، وهو ما تم لصالح صياغة مبدأ يحدد الأدب من حيث ذاتيته باعتباره نصا قائما بذاته، وهنا تقدم التحليل اللغوي بمشتقاته ليحتل موقع الأولوية، وأصبح النص وكأنه ينتج نفسه بعدما تم استبعاد " الفاعل" .

إلا أن النقد الثقافي يعود مرة أخرى إلى تجاوز فكرة النص، وتناوله باعتباره جزءا من كل ثقافي أشمل، وفي هذه التوليفة ستضيع الأنواع الأدبية،وتختلط ببعضها البعض .

وهكذا، ففكرة النقد الثقافي تتجاوز " النقد الأدبي "، وهي لا تبدي اهتماما كبيرا بالنواحي الجمالية التي هي خاصية لناقد الأدب الذي يركز على جماليات النص .

أحمد درويش:

كل هذا يؤدي بنا إلى سؤال حاسم، وهو : ما العلاقة بين النقد الثقافي والنقد الأدبي ؟

صلاح قنصوة:

لا أعتقد أنه توجد منافسة بينهما، ولسنا في موقف يجعل تبني أحدهما يؤدي إلى نبذ الآخر.

أحمد درويش:

إذا فنحن أمام فرع مختلف من فروع المعرفة .

محمد حافظ دياب :

أجل، وهو أشمل بالطبع من النقد الأدبي، بمعنى أن نظام الموضة، ونظام الطعام، الخ ..، كل ذلك يدخل بالضرورة في مجال اشتغال النقد الثقافي .

هدى وصفي :

دعونا إذا نطرح سؤالا آخر، وهو : هل تلك " الموسوعية " التي يتميز بها النقد الثقافي تتعارض مع فعالية "النقد الأدبي " ؟ أم العكس ؟

إنني أقول هذا وفي ذهني ما أشار إليه " أحمد درويش " حول موسوعية النقد العربي القديم في فترات ازدهاره، ولذلك فإذا كانت هذه الموسوعية تأتي دائما قرينة حالة من حالات الازدهار

النقدي، كما يمكننا أن نستنتج، ألا يمكن أن يؤدي تبني النقد الثقافي بميله الموسوعي إلى دفع النقد الأدبي إلى نقطة ازدهار جديدة .

ولأبلور سؤالي بعبارة أخرى : ألا يمكن أن ننظر إلى النقد الثقافي بوصفه مرشحا للعب دور القاطرة التي تقود النقد الأدبي إلى حالة من الحيوية التي تعيد تنشيط فعاليته ؟

أحمد درويش:

هذا هو السؤال !

فنحن الآن وكأن لدينا دائرتين تحددت خواصهما، والمطلوب أن نعمل على تقارب كل منهما تجاه الأخرى، فعندنا ناقد ثقافي لديه ضعف في أداة اللغة، وهذه مشكلة كبرى، ولدينا ناقد أدبي وعنده ضعف في المستوى الثقافي والتعاطي مع المعرفة الحديثة، وليس من الضروري أن نقول إن الناقد إما أن يكون أدبيا أو ثقافيا، بل علينا أن نتساءل في ضوء المخاطر التي ذكرتها، والتي أكدها محمد حافظ دياب، كيف تتقارب هذه الدوائر، فما الضمان - مثلا - بأن الاهتمام بالعناصر الثقافية لا ينصرف طردا على الاهتمام بالعناصر الجمالية فنكون قد خسرنا شيئا كبيرا.

أما خلاف ذلك، فعلى الرحب والسعة أن يحضر النقد الثقافي كدائرة لها وجودها، ولكن لابد أن يعرف أصحاب النقد الثقافي ما في المسألة من جماليات،وكذلك لا بد وأن يفهم الناقد الأدبي أن النص ما هو إلا انعكاس لظاهرة ثقافية، وأن مجرد الاهتمام بتقاطع الكلمات وتوازيها وما إلى ذلك لا يؤدي إلى شيء . وهكذا، فالمسألة في النهاية هي دعوة إلى الثراء المشترك بين الدائرتين، وليس محو إحداهما للأخرى .

هدى وصفي:

أعتقد أن النقطة الثالثة في الورقة المعدة للندوة تطرح هذه المسألة بصورة وافية، فهي تتساءل ما إذا كان النقد الثقافي بديلا للنقد الأدبي، أم أنه محاولة لتوظيف الأدوات النقدية توظيفا يحولها من كون أدبي إلى كون ثقافي ؟

وهل يشكل النقد الثقافي نقلة نوعية باعتباره - فيما يرى البعض - قائما على درس الأنساق وليس النصوص ؟

وربما يجب أن نتوقف هنا قليلا لنطرح تلك المقارنة بين الأنساق والنصوص، فما هي العلاقة بينهما على وجه التحديد ؟ وهل النصوص هي في النهاية مجرد شكل من أشكال النسق ؟ ولكن أيضا ألا يمكننا النظر إلى النسق بدوره بوصفه نصا ؟

هذه المجموعة من الأسئلة قد تقود نقاشنا إلى النقطة التي يتلاقى عندها كل من النقد الأدبي والثقافي بحيث نستطيع تحقيق هذا التلاحم الايجابي للدوائر والذي تحدث عنه "أحمد درويش"

مصطفي الضبع:

أود أن أقول أولا أن الساحة النقدية لازالت بحاجة إلى الكثير من الحوار والنقاش حول "النقد الثقافي "، بل وأزيد أيضا أن ثمة أعمالا قليلة للغاية تتناول هذا الحقل بالعربية، فإلى جانب كتاب "الغذامي " المعروف، لا نكاد نجد سوى مادة قليلة متوفرة، وهو ما يجعلني أثمن عاليا ما تقوم به مجلة " فصول "من طرح لهذا الموضوع الذي يشوبه نقص كبير في المعرفة به.

هناك ثلاث نقاط سوف أتعرض لها بشكل سريع .

الأولى : هي التساؤل حول ما إذا كنا مهيئين لتقبل النقد الثقافي بوصفه فكرة جديدة، وهو ما قد يستتبع طرح سؤال آخر حول ما إذا كان النص لدينا صالحا للتعامل معه بآليات ومصطلحات

النقد الثقافي ؟ فمن المعروف أنه بالنسبة لنص محدد لا يمكننا التعامل معه عبر كل الآليات النقديه المتاحة، بل أننا نعيب على بعض النقاد أنهم يصطنعون مصطلحات ومفاهيم جاهزة يطبقونها على كل النصوص .

ثانيا: اتفق مع "صلاح قنصوة" في النظر إلى ما هو كائن لمعرفة أسباب ظهور النقد الثقافي الآن، وذلك لأنني أرى أن فكرة ظهور هذا النقد في الوقت الذي سقطت فيه الفلسفات والنظريات الكبرى هي فكرة هامة ولا بد من التوقف عندها طويلا .

ثالثا : في مصطلح النقد الثقافي لدينا موصوف، وهو النقد، ولدينا صفة وهي الثقافي، إذا الأساس في المسألة هو وجود النقد نفسه، وبالآليات النقدية نفسها، ولكن سيضاف إلى ذلك حالة من توسيع المعطيات النقدية المصفاة في بوتقة واحدة، والتي تقوم على تجاوز فكرة أن الجمالي يقتصر على النص الأدبي فقط، فهناك مركز ثقل ينتقل بالجمالي من النص الأدبي إلى الجمالي في الفنون الأخرى .

و هناك نقطتان أساسيتان أرى أن النقد الثقافي يعتمد عليهما، وهما : علم العلامات أولا، وعلم النفس ثانيا، هذا ما يدفعنا لطرح سؤال جوهري، فهل أتممنا عملية استيعاب أنواع النقد الأخرى التي سبقت النقد الثقافي ؟ وخاصة تلك التي يعتمد عليها هذا النقد في منهجيته، وإلى أي مدى يمكن لنا أن نستقبل فكرة جديدة تتأسس على ما هو سابق، في حين أن هذا السابق لم يتم هضمه بعد.

وليد منير:

سأحاول أن اطرح بعض النقاط التي تمثل مجموعة من الإجابات المقترحة، ولكنها ليست الحاسمة، في موضوع النقد الثقافي :

أولا : لدينا النقد، ولدينا الثقافة، وهذا الارتباط يعني أننا ندرس أو نقرأ نظاما ما من الأفكار والأفعال معا، وأن هذا النظام له أبعاد متعددة بالضرورة، اجتماعية، وتاريخية، ودينية،.. الخ.

ثانيا : يحتوي هذا النظام على ما هو مضمر، وما هو معلن من ناحية، كما أنه يحتوي على ما هو آخذ في الضمور وما هو قابل للإنماء من ناحية أخرى .

ثالثا : إن مقارنة نظام ثقافي بما يطرحه نظام ثقافي آخر من أسس وفعاليات للتفكير والسلوك وإنتاج الحياة محور أي نظرية نقدية حقيقية .

ومن ثم فإن النقد الثقافي مسعى لتأويل التفاعلات الرمزية بين مكونات ثقافة بعينها تشكلت علاقاتها على نحو تاريخي حدد إمكانيات جدلها مع الواقع ومع غيرها من الثقافات في الوقت نفسه .

وبحسب هذا التعريف يصبح النقد الثقافي قائما على مبدأ الكلية، ومبدأ تعدد المستوى في العلاقات القائمة داخله، ويصبح الكشف عن كنه أي ثقافة رهنا بفحص الأدبي والاجتماعي والسياسي والديني بها، فحصا ينهض على رؤية العلاقة، وكيفية تجليها في عدد من الرموز الأساسية .

إن الأدبي الجمالي، والاجتماعي (الديني- الذكوري)، والسياسي (مركزية الغرب- العولمة)، كلها أجزاء لا تتجزأ مما هو ثقافي، وهي بهذا المعنى تحمل في طياتها أدواتها الإجرائية الجزئية التي يمكن توسيعها ليصبح المجاز الكلي بديلا عن المجاز البلاغي، وتصبح التورية الثقافية بديلا عن التورية البلاغية، وهذا التوسيع يسري على الموضوعات نفسها لتصبح الأنساق والسرديات بديلا عن النصوص.

بيد أن النقد الثقافي ليس بديلا بحال من الأحوال، عن النقد الأدبي، فهو يحاول أن يكتشف رؤية ثقافة ما للعالم، ومدى قدرتها على الانفعال به، وجعله ينفعل بها، إنه تجريد أكبر وأكثر شمولا لعملية الإبداع الجمعي في خطوطها التحتية التي تمثل، بمعنى ما، أمثولة الوعي التاريخي .

النقد الثقافي اختبار للنموذج المعرفي بالوجود لدى جماعة تطرح قابليتها للفعل الحضاري من خلال تكييفها الخاص لنقاط التوازي والتقاطع في خطابها الذي يناويء ذاته أو يسهر عليها بينما يتصل " بـ " وينفصل " عن " الخطابات الأخرى في الوقت نفسه .

لذلك فأنا أقترح – مثلا– فكرة المفارقة التكوينية إلى جانب المجاز الكلي والتورية الثقافية لإكمال دائرة الأدوات المنهجية التي تساعد على فهم النماذج الكبرى وتأويلها ونقدها .

أود التشديد كذلك على ملاحظتين أعتقد أهميتهما :

وملاحظتي الأولى تدور حول الفكرة التي تقول إن الأنظمة المؤسسية نتيجة للثقافة وليست مسببا لها كما يظن فريق غالب من علماء الاجتماع، وفي هذا الإطار أعتقد أن هناك تبادلا عبر مستويين بصدد هذه المسألة، فإذا قلنا أن ثمة هياكل وظيفية تتجلى بواسطتها عقيدة أو ايديولوجية ما على نحو ما هي عليه (كما نلاحظ في التشريع الديني، أو في الماركسية) تكون الثقافة مولدا للأنظمة المؤسسية، بينما في المجتمعات غير المركزية وغير الشمولية، والتي لا يستقطبها دين بعينه أو أيديولوجيا بعينها، تكون الأنظمة المؤسسية مولدا للثقافة .

لدينا إذا ثقافة مولِّدة، وثقافة مولَّدة، والأولى تتمتع بقدر من الطوباوية، بينما تتمتع الثانية بنسبية تاريخية أكبر، وقد يعمل النقد الثقافي، أحيانا، على تفكيك الطوباوي وتفكيك الزمنية معا لصالح منظور ثالث يحاول مجاوزة المثال والواقع على حد سواء بهدف تقويض فكرة النظام أو فكرة المؤسسة في ذاتها، وقد يكون أبلغ مثال على هذا عبارة جوليا كريستيفا الشهيرة " إن الموقف الفوضوي هو الموقف الوحيد الذي يظل في وسع الأنثى أن تتخذه دائما ما دامت تريد الإطاحة بسلطة الذكورة"

أما الملاحظة الثانية، فهي حول ضرورة أن ندخل النتائج التي توصلت إليها العلوم الطبيعية (وعلى رأسها الفيزياء) في تشكيل الوعي النقدي الثقافي (وخاصة فيزياء الكم، ونظرية الجينوم)، فأبستمولوجيا العلم تمتلك مخزونها الوافر الآن من المعرفة التي تجعل النقد الثقافي جهازا مفهوميا له موضوعيته الواضحة في التحليل والتأويل .

محمد حافظ دياب :

أريد أن أثمن عاليا تساؤل " صلاح قنصوة " حول دواعي ظهور مصطلح " النقد الثقافي " راهنا، وأصوب أكثر فأقول : لماذا الغذامي ؟ فظاهر الأمر أنه الذي بدأ وقدم كتابا حول هذا المصطلح، ويخيل إلى أن فعاليات ما سمي في المملكة العربية السعودية بـ " النوادي الأدبية " قد وصلت إلى ما يمكن اعتباره " الخط الأحمر "، وهنا بدأت الخشية من محاكمة النص الأدبي سياسيا، ولذلك أزعم، وهو أمر لا ألزم به أحدا، أن ما قدمه الغذامي هو محاولة لتحديد سقف مقبول .

محمود نسيم :

أشار صلاح قنصوة إلى ارتباط النقد الثقافي بما يسمى نقد المركزيات الكبرى، وهذا– كما نعلم بالطبع– حدث في السياق الغربي من خلال تحولات اجتماعية ومعرفية عميقة للغاية، ولكن هذا

يدعونا في الوقت نفسه للتساؤل عما إذا كان الواقع المصري والعربي يشهد نوعا من أنواع الإزاحة المماثلة لهذه المركزيات، أم أنه يشهد تثبيتا لها ؟

وفي رأيي الشخصي أنه إذا ما تناولنا المركزيات الكبرى في ثقافتنا، الغرب والذكورة والدين، فبمكننا أن نلاحظ أن الواقع يثبت هذه المركزيات ويكرسها فيما سنجد أن النص يسلك سلوكا مغايرا بهذا الشأن، وسأضرب مثلا بما ساد في العقدين الماضيين من تأكيد لحضور الجسد فيما هو شعري وذلك على نحو غالبا ما يتصادم مع تلك المركزيات المذكورة، وهكذا فبالرغم من أن هناك تكريسا مروعا لهذه المركزيات فسيعى النص دائما لتهميشها على نحو يكاد يصبح تقليديا، بحيث أصبح لدينا ما يسميه " بورديو " بتصنيع المجال الذي يتحرك فيه النص وينساق إليه المبدع، بينما الواقع يسير بشكل مختلف تماما .

وهذا يقودني إلى ملاحظة " محمد حافظ دياب " (الدقيقة جدا) حول لماذا الغذامي ؟ ليس لأنه بدأ، ولكن لأننا صرنا نتكلم كما لو كان هناك ثنائية بين الثقافة والنص، ونحن نعلم أنه خلال الستينات كان لدينا جدل حول ثنائية الواقع والنص، وذلك بتأثير المدارس الاجتماعية والماركسية في النقد الأدبي، أما في الثمانينيات وما تلاها فقد بدأت ثنائية البنية والمؤول، وبالتالي تراجع المؤلف والمبدع إلى خلفية النقاش، وأصبح هناك هيمنة لصوت الناقد باعتباره المؤول الأساسي لبنية مغلقة كامنة في النص، أما الآن فلدينا ثقافة ونص، وتظل هذه الثنائيات فاعلة ومتحكمة في بنية الذهن المنتج والمتأمل حتى عندما تكون موضوعا للخطاب التحليلي، واسمحوا لي أن أضرب مثلا بمناقشاتنا، فأحمد درويش يتخوف على النص من الثقافة، فيما محمد حافظ دياب يرى أن الثقافة يمكن أن تسهم في بلورة وتجلية النص، وهو ما يشي بحضور الثنائية – رفضا أو قبولا – على نحو طاغ قد يحجب عنا التساؤل حول مصداقية وجود كلية قبلية مصمتة أسمها الثقافة، والتي تتمتع بحالة من الصلابة الفائقة على نحو يسمح لها أن تعيد إنتاج نفسها باستمرار في النص .

ولكن إذا ما كان لنا أن نحاول التجول خارج هذه الثنائيات قليلا، فإنني أرغب في التوقف عند فكرة شحوب مفهوم الواقع، ولماذا سمح هذا المفهوم لنفسه أن يذوب ويتوارى لتحل هذه الثنائيات محله، هل حدث ذلك لأن مفهوم الواقع يقوم على التغيير، أو على التوجه ناحية المستقبل طبقا لتصور معين عن الواقع المرجو، بينما نحن الآن نعيش مرحلة يجري فيها تثبيت الواقع في ثنايا ما هو يومي وما هو لحظي، وليس كتصور تجاه ما هو قادم، ليس كمشروع للتحول، وبالتالي أتصور أن مفهوم الثقافة يحل محل مفهوم الواقع هنا من منطلق النفي والتهميش لإرادة التغيير، ولذلك فقد كان لا بد أن يتم إنتاج ذلك المفهوم عبر بقعة جغرافية أو مكانية مثل " السعودية " وليس أي مكان آخر، ولنتذكر أن السعودية هي البقعة التي دشنت انطلاق واحد من أشد الخطابات المعادية للحداثة، ففي عام ١٩٨٩ ظهر كتاب يسمى " الحداثة في ميزان الإسلام" والذي بدأت معه حملات تكفير المبدعين بحيث خفتت أصوات الحداثيين أكثر فأكثر منذ هذا الوقت .

وكلنا ندرك أن النص الأدبي ليس ابداعا في فراغ مطلق، بلا ثقافة، ولكن أيهما هو الذي يكشف الآخر، إنني لا زلت عند موقف الرفض للثنائيات، ولكنني أجد نفسي مضطرا لصياغة سؤالي في شكل ثنائية، فهل النص يكشف الواقع أو الثقافة ؟ أم العكس ؟ ودعوني أضرب بعض الأمثلة بهذا الصدد .

في كتاب جورج طومسون " ايسخيلوس في أثينا" يتم تناول الجزء الثالث من أورستية ايسخيلوس " الأيرينيات " أو ربات الانتقام، والذي يقوم على محاكمة أوريست بجريمة قتل الأم، ويحلل الكتاب الجدل الذي شهدته هذه المحاكمة بوصفه تأسيسا لحق الأب كبديل يحل محل

حق الأم في المجتمعات الأثينية القديمة، هنا نحن أمام تحول خاص بثقافة المجتمع من النظام الأمومي، إلى النظام الأبوي، ولكن ما يكشف عن هذه الثقافة هو النص .

ويتحدث بودلير في إحدى يومياته في ديوان- كآبة باريس - عن " ضياع الهالة الشعرية "، فيذكر أنه كان يعبر الشارع وسط زحام الفوضى فسقطت تلك الهالة من على رأسه، ولكنه يقرر أن يتركها هناك ولا يعود لالتقاطها، وهو الموقف الذي يتناوله " مارشال بيرمان " بالتحليل في كتابه " حداثة التخلف " قائلا أن البرجوازية الرأسمالية في هذه الفترة كانت تنزع عن المهن المقدسة هالتها، وبالتالي فضياع الهالة هو ضياع اجتماعي وثقافي، وهكذا فالنص هنا أيضا كاشف للثقافة.

إنني أضع هذه الأمثلة مقابل هذا النزوع المتوارد في الندوة الآن بأن الثقافة هي التي تكشف النص، وهي حالة لا أجدها متحققة فعلا إلا في تحليل " إدوارد سعيد " لعلاقة الثقافة بالامبريالية،ولكنه في مقابل ذلك تعامل مع النصوص الأدبية بوصفها مجرد وثائق .

ولا أريد أن أختم كلمتي قبل أن أؤكد أن النقد الأدبي حاول جاهدا أن ينقد فكرة الحتميات، أما النقد الثقافي فيعود لتأكيدها فيما هو يدعي محاولة إزاحتها .

صلاح قنصوة:

سأحاول تناول بعض ما طرحه " محمود نسيم" من أسئلة، لأنني أرى أن الأمر قد لا يمكن وضعه في إطار ثنائية يهيمن أحد أطرافها على الآخر، فالنقد الثقافي- كما ذكرت - ليس اصطلاح، و ليس مذهب بقدر ما هو وصف لما هو موجود الآن على الساحة من مجالات بحثية وتحليلات، أما النص، فكما تحدثنا عنه أيضا فهو أي ممارسة إنسانية ذات دلالة،وهو ما يشمل النص الأدبي وغيره، أي أن النص الأدبي يأتي هنا كعنصر ضمن عناصر كثيرة تمثل مادة عمل واشتغال النقد الثقافي، وهو ما قد لا يسمح له بأن يلعب دور طرف مقابل في الثنائية التي طرحها " محمود نسيم" .

صحيح أن " النقد الثقافي " يعمل بطريقة تتحطم عبرها حدود الأنساق والخطابات المختلفة، إلا أن هذا لا يعني أن تلك الخطابات قد أصبحت بلا دور على الإطلاق، فهي تتحول إلى أدوات نقدية للناقد الثقافي، ولكنها- بوصفها أداة- تكف تماما عن كونها أنساقا مغلقة على ذاتها ووفية لمتطلباتها وأهدافها الخاصة والضيقة، وهذا التحول الدقيق- وغير الملحوظ أحيانا- قد يكون من أهم ملامح النقد الثقافي .

ومن جهة أخرى أعتقد أننا بحاجة ماسة إلى مراجعة ثقتنا البالغة لما يسمى بفكرة " الأدبية" أو الفنية، والتي يبدو أننا نتعامل معها بوصفها جوهرا ثابتا يكاد يكون قبليا، بينما في الواقع، فإن ما نعتبره فنا هو حكم لاحق، يأتي دائما فيما بعد، ونحن لا نعرف منذ البداية شروط العمل الفني على نحو جامع مانع، لأن الفن تحديدا هو ما يند و يتأبى على القواعد والشروط المسبقة .

والنقد الثقافي ضد الكلية، بل هو يقوم على تحطيم كل ما يجعل شيئا ما كليا أو نسقيا، ومن يتحدثون بقلق عن الخصوصية الفنية والأدبية التي ستمسها فعاليات النقد الثقافي ينطلقون مما أسميه حالة من الاستبداد المعارض، فالجمالية نفسها، أو الفنية والأدبية هي في النهاية عنصر ثقافي، أو نص ثقافي .

أحمد درويش:

ثمة سؤال يراودني ولا أجد مفرا من طرحه، فهل للنقد الثقافي في جوهره علاقة باتفاقية الجات ؟

فالجات كما نعلم تطالب بإلغاء الحواجز الجمركية، بمعنى أنها تعمل على حرية عبور السلعة، بينما سيبدو أن النقد الثقافي ينهض بالمسألة المترتبة على ذلك أو الناتجة عنها، وهي حرية عبور الفكرة، ولوزير خارجية كندا عبارة مشهورة تقول : إن تثبيت الأفكار أخطر علينا من تثبيت الأسعار، ولذلك فمن عارضوا العولمة تنبهوا لهذا وكان جزء من اهتمامهم الأساسي منصبا حول خطورة حرية عبور الأفكار.

وبالطبع فقد كنا دائما بمثابة المصب لكل الأفكار الواردة من المركز الغربي، غير أن هناك فرقا كبيرا بين عبور الأفكار في العصر الاستعماري، وعبورها في عصر العولمة، فقد كان هذا العبور في العصر الاستعماري متسما بطابع نخبوي، فالصفوة فقط هي التي كانت تستقبل الأفكار المنتجة في الغرب، وكانت تفعل ذلك عبر وسيط القراءة الذي يتيح آلية المراجعة الفردية،فالأفكار كانت تأتينا عبر الكتب التي يقرؤها كل منا متأملا، ويناقشها، ثم يقبلها أو لا يقبلها.

أما التطور الخطير الذي حدث مع العولمة فهو الانتقال إلى عصر ما بعد المكتوب، أي ثقافة الصورة، وبالتالي لم يعد عبور الفكرة هنا فرديا، بل جماعيا، وأصبح أيضا مستغنيا عن اللغة، ومع هيمنة الصورة على هذا العبور، والصورة سلعة في الأساس، فقد ترتب على ذلك أن ما يدخل في إطار حركة العبور هنا هو تلك الجوانب المبتذلة والرائجة من الثقافة، بمعنى أنه ربما كانت الثقافة الأمريكية مثلا (وهي الثقافة المسيطرة على سوق العولمة) تتضمن جوانب نخبوية، ولكنها لا يمكن أن تدخل ضمن تلك الحركة المحصورة بما هو هابط وشائع في الثقافة.

وعلى هذا النحو أصبحنا أسرى للسلعة الثقافية التي حولت السلعة إلى ثقافة واعتمدت على مبدأ كسر الحواجز الجمركية في الجات، وكسر الحدود الجغرافية، وهو ما ترتب عليه بعد ذلك الزحف تجاه فكرة لماذا لا يتم أيضا كسر الحدود بين فروع المعرفة المختلفة، وهو ما بدأ على استحياء بفكرة " عبر النوعية " والتطور من جنس إلى جنس، ثم عبر التخصص "، وصولا إلى عبر المكتوب، وعبر المرئي، وعبر الشعبي، وعبر الراقي، ومن خلال هذه " العبرية " يتحور هذا النقد الثقافي الذي تنمحي فيه الحدود.

ولكن إذا كان رد فعلنا العادي (مع الترحيب بفكرة الاجتياح العظيم للعولمة !) هو التخوف من أن القوى الهشة التي نملكها عرضة للضياع أمام هذا الفيضان، فهل يمكننا أيضا ونحن نناقش قضية النقد الثقافي أن ننتبه إلى أي مدى هذا الاجتياح العظيم !، والمفيد !، قد يؤثر على بعض الخصائص الرئيسية في ثقافتنا، وجمالياتنا، وهل يمكن أن نحاول توقيف هذا الاندفاع، مع عدم التردد في توجيه الاتهامات لأنفسنا إن لزم الأمر، بمعنى أن لا نستاء من القول إن النقاد العرب لم يبدعوا نصا جيدا في العشرين عاما الأخيرة، وأن حالة النقد الأدبي لدينا متردية، وأن نبدأ في مناقشة أنفسنا وتحمل مسئولياتنا، حتى لا نتداعى تجاه الانبهار بالجوانب الإيجابية لما هو وافد وحسب، بل نتعامل معه باعتباره حافزا وتحديا لطاقتنا.

مصطفى الضبع :

بالنسبة للنقد الثقافي، هناك مسألة هامة ينبغي ملاحظتها، فقد ترافق ظهور هذا النقد مع ظهور " الهيبرتكست" أو النص المفرع، وبالتالي فإذا كان النقد الأدبي وليد نص له جمالياته وسماته اللغوية الخاصة، فإن النقد الثقافي، بالمقابل، وليد هذا النص المفرع الذي أصبح يحتل مساحة واسعة على شبكة الانترنت، بل وأصبح أيضا يجد تجليا له في فنون غير لغوية بالمقام الأول، فقد اطلعت على تجربة للفنان الفرنسي " ماجريت" والتي تقوم على كتاب به نص مفرع مكون من مجموعة متتالية ومتداخلة من اللوحات البديعة.

أما فيما يتعلق بالجهود العربية في النقد الأدبي، ومدى قابليتها للتراكم، أو لتحقيق إنجاز ملموس في مسألة نظرية عربية للنقد، أعتقد أن المشكلة تكمن في تلك القطيعة المعرفية التي بدأ بها النقد العربي الحديث فعلى عكس ما حدث في الشعر – مثلا– من محاولة إحياء النص القديم وإعادة البناء عليه، سنجد أن النقد الأدبي قد تجاهل تراثه الخاص بما فيه من إنجازات عظيمة مثل تلك التي قام بها الجرجاني، أو ابن جني، أو ابن سلام الجمحي، وغيرهم، فحتى كتاب متأخر مثل " منهج الرواد في علم الانتقاد " لقسطاكي الحمصي، والذي انطوى على جهد نقدي مبكر (في القرن التاسع عشر) لم نحاول أن نبني عليه .

وهنا ينبغي أن نتوقف قليلا عند دور الأكاديميات العربية، والتي يفترض أنها الأكثر قدرة على تقديم الأفكار الطليعية في النقد، ولكن واقع الأمر إننا نجد معظم رسائل الماجستير والدكتوراه تدور حول مفاهيم ومناهج لم يعد لديها ما تقدمه (بعض الرسائل لا يزال يعالج حتى الآن أمورا مثل موضوع النص، أو أغراضه، والمضمون . إلخ)، بينما بعض الأساتذة لايزال يرى أن " أحمد شوقي" هو آخر شاعر عربي، ولذلك فالطالب يدرس في هذا الأكاديميات ثم يخرج ليواجه واقعا ثقافيا وفكريا مختلفا تماما، وهو لا يعلم عنه شيئا .

صلاح قنصوة:

دعوني أنتهز فرصة ورود هذا التعبير " نظرية عربية "، لأقول إنه حري بنا أن نسقط هذه الدعوى وهذا المطلب، وذلك لأن أي شيء سواء في العلم أو الأدب أو الفن، ما أن يتم تدشينه بوصفه نشاطا إنسانيا حتى يصبح من المرافق التي نستخدمها جميعا بصرف النظر عن بلد المنشأ، فما نسميه مثلا بالفلسفة الفرنسية لم يكن نتاجا لمؤتمر (شبيه بمؤتمراتنا) طالب بصياغة فلسفة خاصة بفرنسا، بل جاء ذلك كوصف لاحق لظاهرة تحققت بالفعل لوجود العوامل الموضوعية الكفيلة بإنتاجها، وليس نتيجة لقرار حماسي أو انفعالي .

هدى وصفي:

أقر ما يقوله " صلاح قنصوة" بأن الثقافة ملك للجميع، وانتماء إنساني بالمقام الأول، ولكن هذا شيء، وأن نقتات على فكر الآخرين شيء آخر، فالمشكلة أننا نستهلك هذه الثقافة والإبداع الفكري ولا نهضمهما، وبالتالي فهذا الاستهلاك لا يتحول إلى رافد لتغذية فكرنا وتنميته وتجديده، بحيث تجعله أكثر إبداعا وعطاءا، وكما يقول " محمد عابد الجابري " فنحن نعاني حالة ما من القطيعة مع فعل الإسهام، وبالمناسبة فالنقاد، أو المبدعون الذين يقدمون إسهاما ما يحتسبون فورا على الفكر العالمي أيا كانت ثقافتهم .

وأعتقد أنه لابد من أن نطلع على كل الإضافات الثقافية على مستوى العالم، والمشكلة ليست في هذه النقطة، بل فيما يليها، أي فيما نفعله بعد هذا الإطلاع، وهل نكتفي– كما نفعل عادة– بترصيع كتاباتنا بمجموعات من الاقتباسات المطولة التي تشير إلى ما قاله فلان، وما ذكره علان .

وكبداية لمحاولة هضم ما سبق ربما يمكننا أن نطالب من يقدم أي بحث علمي بأن يقوم بعرض ما يمكن تسميته بحالة الموضوع، أو سياق الدراسات المنجزة حوله حتى تاريخ بداية بحثه، وأنا آمل أن تستطيع "مجلة فصول " أن تؤسس لهذه الفكرة، بحيث يتوجه انتباهنا نحو الإسهام والتفاعل وليس مجرد القلق السلبي .

صلاح قنصوة:

هذا أمر أوافق عليه بكل سرور، فهذه دعوة لأن نهضم ونتمثل، عندما نستهلك نفعل ذلك بطريقة جيدة، ولكننى سأشدد، أن هذه الدعوة للإنتاج تعني محاولة إضافة الجديد إلى ما هو

مطروح، بحيث لا تعود المسألة إلى مجرد الرغبة في صنع شيء منقطع عن الآخرين، بل علينا أن ننافس في هذا المجال المطروح نفسه ونضيف إليه جديدا، بمعنى تطبيق مبدأ : استئناف المسير بعد الشوط الأخير .

وليد منير :

لدى مسألة خاصة بعنصر التكوين في إطار العلاقة بين الثقافات، فالمهاد التاريخي الذي أنتج الثقافة الفرنسية - مثلا - مختلف عن ذلك المهاد التاريخي الذي أنتج الثقافة العربية، وبالتالي فقد أنتجت الثقافة الفرنسية جهازها المفهومي المختلف عما هو موجود في الثقافة العربية، لذلك ففي اللحظة التي يتم فيها تدشين الثقافة الفرنسية بوصفها ثقافة عالمية بحيث نصبح مطالبين بمحاولة إعادة إنتاج جهازها المفهومي في ثقافتنا سيؤدي هذا بنا إلى أن نعمل في الوقت نفسه على إفقاد تلك الثقافة خصوصيتها، ونكون بذلك قد ألغينا تعدد الثقافات .

هدى وصفي :

هل تعتقد أنه يمكن أن نتعرف على هذه الإبداعات شريطة ألا نتأثر بها، أم تعتقد أن هذا التفاعل لا يمكن أن يتم بين ثقافتين إلا عبر تماهي ثقافة مع أخرى ؟

وليد منير :

أنا احاول التركيز على أن إختلاف الجهاز المفهومي من ثقافة إلى أخرى لا يتيح سوى حالة من التفاعل بين طرفين، وليس تماهي أحدهما في الآخر .

صلاح قنصوة :

ولكنني لا أعتقد أن أحدا هنا دعى إلى التماهي في ثقافة الآخر، فحديثنا كله يدور حول هذا التفاعل الذي ذكرته، وكيفية تحفيزه ونقله إلى الحالة المنتجة.

ماجد مصطفى :

سأتوقف عند ما ذكره "أحمد درويش" من أن المناهج الجديدة تدخل علينا، فنطبقها بشكل آلي، بحيث أفضى بنا هذا الوضع إلى ما نحن فيه الآن من إفتقاد للتراكم كما أشارت " هدى وصفي"، وهو ما يجعل من المشروع أن نقلق من أن يتحول " النقد الثقافي " إلى موضة تنتشر لبعض الوقت ثم تزول دون أثر حقيقي، بينما أتصور أن "النقد الثقافي " هو محاولة مهمة لتجاوز أزمة النقد الأدبي تجاه فهم النص الأدبي فهما أكثر عمقا واتساعا، وبالتالي فإفلاته منا سيضعنا أمام فرصة أخرى من الفرص الضائعة - الكثيرة - في واقعنا الثقافي .

وفي اعتقادي أن التجربة الفكرية هي تجربة روحية بالمقام الأول، وهو ما يصدق سواء كنا أمام فعل إبداعي في النقد الأدبي، أو الفلسفة، أو العلم، تجربة روحية للفرد في علاقته مع التجربة الحضارية للمجتمع بحيث يتجاوز فيها مرحلة ما هو كائن ويفتح الأفق تجاه مرحلة جديدة، وهو ما أنجزه العرب قديما، والآن لا أعتقد أننا نفتقر إلى الرغبة في بذل المجهود اللازم لأداء هذا العمل، وربما سأقول إننا لا نفتقر أيضا للكفاءات المطلوبة، ورغم ذلك لازالت هذه المشكلة مزمنة .

أحمد درويش :

ربما كان ما قاله " ماجد مصطفى " يأخذنا لتأمل فكرة أننا أحيانا نصاب بالتخمة، بمعنى أننا نستورد أكثر من قدرتنا على الاستيعاب، فيظل المأكول غير متمثل، ويظل ما لدينا هو مجرد

مقولات متناثرة لدريدا- مثلا- أو لغيره، بحيث سنبدو وكأننا طبيب يظل يحفظ كل مصطلحات الطب، ثم يدخل على المريض فلا يصنع شيئا سوى أن يقرأ على رأسه ما قاله الأطباء الآخرون.

وأقول إننا لا نستطيع أن نعترض على دراسات الأوروبيين سواء حول الفكر العام أو حول فكرنا، بل و سأقول أيضا إننا حتى الآن لم نتعلم منهم، أنهم حين يقاربون فكرنا أو ثقافتنا يكون لديهم الجرأة على إعادة النظر في بعض المقولات التي نظل نحن أسري لها، فكل الدراسات الرائدة حتى في الاستشراق تحركت تجاه مناطق مجهولة في التراث العربي، وربما لو أننا استطعنا الاستفادة منهم في هذا الصدد فسوف نتمكن من حل الكثير من المشكلات المطروحة علينا.

محمد حافظ دياب:

أطمئن "صلاح قنصوة"، وأنا أتفق معه تماما في قلقه، أن الحديث عن نظرية عربية قد خفت في الآونة الأخيرة إلى حد كبير، وذلك ليس فقط فيما يتعلق بالنقد الأدبي، بل أيضا على مستوى الدرس السيسيولوجي و الأنثروبولوجي، وعموما فمن الملاحظ أن ثمة تراجعا عاما لثلاثة توجهات، القومنة، والأسلمة، والأدلجة في هذه الدروس جميعا.

أما ما قاله " مصطفى الضبع " و " وليد منير " فهو يحيلنا إلى ظاهرة هجرة أو تراسل العلامة، أي حين تنتقل العلامة من مجال أدبي إلى مجال آخر، فني أو تشكيلي مثلا، أو من منظومة ثقافية إلى أخرى، وهنا يظل الرهان قائما حول كيفية صوغ إبداعية هذا التراسل بحيث نبتعد به عن المضاهاة والآلية.

هدى وصفي:

واضح أن هناك ما يشبه الاتفاق حول إمكانية الاستفادة من " النقد الثقافي " لخدمة الدرس الأدبي وقراءة النصوص، وأن ثمة ترحيبا- مشروطا في بعض الآراء- بالانفتاح على هذا المصطلح، أو المجال البحثي الجديد المطروح علينا.

يبقى أن نناقش النقطة التي تدور حول فكرة المجاز الكلي كبديل مصطلحي للمجاز البلاغي، وفكرة التورية الثقافية كبديل للتورية البلاغية.

أحمد درويش:

بالنسبة للدرس البلاغي العربي، فإننا نفتقد إلى الجهود المناسبة لإعادة شحن المصطلح القديم، وهو ما قامت به البلاغة الأوروبية على نحو ممتاز عندما أعادت إحياء المصطلح القديم ووسعت من مدلوله، بمعنى أن مصطلحات أرسطو أصبحت تلعب دورا جديدا عند " فونتاني "، ثم توسعت أكثر ودخلت في أطوار مغايرة مع من جاء بعده، وصولا إلى بارت وغيره، بينما نحن مقصرون في هذه العملية للغاية.

وما يزيد من أزمة الدرس البلاغي الحديث لدينا أننا لم نمر بمرحلة بلاغة وسيطة، فقد فاجأتنا المسرحية كجنس أدبي، كما فاجأتنا الرواية على النحو نفسه، ولم نستطع أن نجري فيهما مصطلحاتنا البلاغية المألوفة، لأننا تساءلنا- مثلا- ماهي البلاغة عند هيكل ؟ وهل زينب هذه مشبه به ؟ وهكذا فقد ارتبكنا ولم نستطع أن نطبق على هذه الأشياء علم المعاني، ولذلك عندما تفاقم شعورنا بالعوز لمنهج يمكننا من درس تلك الظواهر استقدمنا على الفور المناهج الغربية.

وإلى جوار عملية إعادة شحن المصطلح القديم، نحن بحاجة أيضا إلى فكرة توسيع المصطلح، فإذا ما تحدثنا عن التورية والمجاز فلنطرح على أنفسنا سؤالا، أليست القصيدة استعارة كبرى،

أليست الرواية بوصفها عملا متكاملا تشكل أيضا مجازا على نحو ما، بمعنى أن فكرة التورية البلاغية القديمة، أي طرح شيء وإرادة غيره، يمكن أن تكون صالحة للتطبيق على رواية مثل " ميرامار"

هدى وصفي :

في هذا الصدد، ربما يمكنني القول في ضوء مسار مناقشاتنا، إن النقد الثقافي يمكن له أن يلعب دورا ملموسا في عمليتي إعادة شحن المصطلح وتوسيع دلالته، بل يمكن أن نقول أيضا إنه يشترط هذا الدور ويطلبه .

محمد الكردي:

ربما يمكننا تلخيص الجزء الأخير من الحوار تحت عنوان " دعوة إلى الإبداع "، والإسهام في الإنتاج الثقافي والنقدي، وهي دعوة جميلة ونبيلة بالفعل، ولكن لا ينبغي لهذا أن يجعلنا ننسى المشاكل التي يمكن أن تقف عائقا أمام تحقيقها.

فالبلاغة القديمة التي نريد العودة إلى إحيائها بها الكثير من الأفكار المسبقة ذات النزعة الدينية، والتي قد تفرض أحيانا اتجاها معينا في التفضيل الجمالي، ولا أعلم ما إذا كان الناقد الحديث في موقف يسمح له بالهروب من تلك القبليات والمحاذير التي ستعوقه بالتأكيد عن ابتكار نظرية متحررة من الثوابت والمسبقات الإيديولوجية . ففي بلد نام مثل بلدنا لا يكمن تجاوز هذه المحاذير بسهولة، خاصة وأن الدراسات الثقافية لدينا غير معزولة عن صداها الاجتماعي (وتحديدا حين يدور الكلام حول المحاذير)

أما عن دور البحث الأكاديمي المفتقد، وأزمته، فأعتقد أن هذه المشكلة تكمن في عدم احترامنا للمفهوم الدقيق للتخصص، بمعنى أن الباحث الغربي، سواء كان أستاذا أكاديميا أم لا، يبدأ حياته العلمية من فكرة ما، ثم يظل يعمق هذه الفكرة ويطورها باستمرار في أبحاث متتالية، وبهذه الطريقة يستطيع أن ينتج عملا يكون علامة على اسمه، كما ينتج عن ذلك حالة من التراكم العام في النتاج البحثي الأكاديمي، أما نحن فنأخذ من كل شيء بطرف ثم في النهاية لا نستطيع أن نبدع إسهامنا الخاص، وذلك لأننا لم نعط جهدنا المخلص لأي موضوع، فكيف يمكن تحقيق تراكم علمي عبر طريقة عمل كهذه .

وإلى جوار ذلك أعتقد أننا ندفع غاليا ثمن غياب فكرة فريق البحث العلمي، والذي يقوم على وجود أستاذ متخصص في مجال ما يقود فريقا من الباحثين الذين يكملون دراساته ويعمقونها.

مساهمات من الخارج

النقد الثقافى : نظرة خاصة

إبراهيم فتحى

في مجلدات تاريخ النقد الأدبى الموقرة، وفى معاجم المصطلحات النقدية حتى وقت قريب كانت كلمة "الثقافة"، ومعها كلمة "النقد الثقافى" إما غائبة تماما أو شديدة الهامشية. وحينما كنت أعد معجما للمصطلحات الأدبية لم أجد في المراجع المصرية أو العربية المتداولة (معجم مجدى وهبه، موسوعة عبد الواحد لؤلؤة، ومصطلحات محمد عنانى) مدخلا مستقلا للثقافة أو النقد الثقافى. وأحيانا لم أجد مجرد ذكر لهما. وفى "المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية" لثروت عكاشة لم أجد مصطلح نقد ثقافى على الإطلاق، ولم يختلف الوضع مع معاجم المصطلحات الأجنبية حتى نهاية القرن العشرين (ابرامز ـ كدون ـ دكرو، أوزوالد وتودروف ـ روجر فاولد). ولم يذكر رينيه ويليك في كتابه تاريخ النقد بمجلداته الستة كلمة ثقافة إلا في المجلد الرابع مع عصر الرومانسية المتأخرة دون تحديد لشيء اسمه النقد الثقافى. لذلك لم أفرد مدخلا في إعدادى للمعجم يشير إلى نقد ثقافى بين نزعات النقد الأدبى المعروفة. وكنت أظن أن المجال الثقافى متعدد الدوائر والمكونات المتخصصة، من الفكر السياسى والاقتصادى والفلسفى والإبداع التشكيلى والمعمارى والموسيقى إلى الأدب. بالإضافة إلى أن كلمة أدب العربية اتسعت لأنواع من المعرفة والتعليم والتهذيب فضلاً عن صناعة الكلام البديع (الجاحظ)، وكان الأدب هو الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب وإن ظل بمعنى الأخذ من كل علم بطرف (ابن خلدون). فلم يكن هناك حد فاصل بين الأديب والراوية والناقد والفقيه المتبحر في علوم الله الواسعة. وكنت أظن أن ذلك الفهم الفضفاض راجع إلى افتقاد التخصص في العصور القديمة التى لم تعرف كلمة "الثقافة" الحديثة في اللغة العربية ولا تمايز الدوائر الثقافية؛ فالفيلسوف (ابن سينا أو الفارابى أو ابن رشد) أديب وصاحب نظرية في صناعة الشعر والموسيقى وتصورات المدينة الفاضلة والشريعة والمناقب الأخلاقية واللغة والنفس والطب والفلك والكيمياء والعلوم العقلية والمنطق أى كل ما نسميه الآن ثقافة.

فهل هناك الآن مكان "لنقد" ثقافى يعود إلى الوراء ليطمس الحدود المتخصصة بين دوائر أدبية الأدب وجماليته وشعرية الشعر وروائية الرواية ليغرقها جميعا في بحر اجتماعية السياق

الاجتماعى وطرائق الحياة والأيديولوجيات، والثقافة عموما؟ ولكن اتجاه التخصص والتمايز في دائرة العلم الطبيعى التى كانت تقود الدوائر الثقافية الحديثة الأخرى، أثمر ثمارا ذهبية وأدى في تطوره (تخصص الفيزياء متميز تماما عن الكيمياء عن الرياضة عن البيولوجيا) إلى نوع من التكامل لا يلغى التخصص بل يعيد تعريفه. لم يعد التخصص يعنى الحجرات المغلقة بل النوعية والخصوصية داخل إطار التفاعل والتخصيب المتبادل. مفاهيم الكيمياء ربطت بين مفاهيم الفيزياء (تخصص الكيمياء الفيزيائية) والبيولوجيا (الكيمياء الحيوية بعد الكيمياء العضوية)، وتخلص التخصص من ضيق الأفق وبلاهة النزعة الماهوية (الجوهرية). فيزياء ليست إلا فيزياء وكيمياء ليست إلا كيمياء ورياضة ليست إلا رياضة. وبالمثل أدت إنجازات التخصصات "الإنسانية" إلى شىء مشابه يربط "التمايز" الذى يزداد غنى وعمقا بالتكامل الذى استدعاه التمايز نفسه؛ إن الدراسات اللغوية في تطورها استدعت دراسة الأصوات الفيزيائية وتاريخ الجذور والأصول وتغيراتها ودلالاتها واستعمالات اللغة في الدوائر الثقافية المختلفة. فأصبح الدرس اللغوى متفرعا ومتكاملا، علم اللغة الاجتماعى، علم اللغة النفسى، التداولية، اللغات الاصطناعية الشكلية في معادلات العلوم إلخ، التحليل اللغوى للأعمال الأدبية.

وهذا الاتجاه الباطن في العلوم الطبيعية والإنسانية نحو تعميق وتطوير التخصص بالتفاعل والتكامل مع دوائر الثقافة الأخرى كان موجودا على نحو مضمر في دائرة النقد الأدبى داخل "مدارس" النقد الأدبى المختلفة. وقد أبرزت ذلك في المعجم دون أن أعى ذلك على نحو قاطع التحديد ودون عنوان منفصل بل أبرزته تحت عناوين مختلفة. "أدبية" الأدب مثلا فالمدارس الشكلانية تقوم بغربلة متكررة للأعمال الأدبية بحثا عن مكون واحد جوهرى هو الذى يحدد خصوصيتها الأدبية طول التاريخ ويعزلها عن كل قوى وطاقات الحياة "الخارجية" وعن كل الدوائر الثقافية الأخرى اللاأدبية (الموسيقى؟ الفن التشكيلى؟، العمارة؟ النظرة إلى العالم؟).

ويبدو العمل الأدبى كأنه مكنة أو شىء مصنوع له وضع أنطولوجى خاص به منفصل عن منتجيه ومتلقيه (النقد الجديد) يقف معزولا "بلا زمان" ومهمة النقد هى الحكم الجمالى على العمل بوصفه أيقونة لغوية، مركّبًا مكانيًا "للمعنى". قيمته في بنيته التى تقوم على التوازن أو الانسجام الذى يتحقق بالتغلب على عناصر التوتر والصراع. فما هو الجمال عند النقد الجمالى؟ إنه لا يخضع لمعايير الحقيقة والمنفعة في التجربة اليومية بل معايير الانسجام والتماسك الداخليين وإشباع مقاييسه الداخلية التى حينما تتجسد حسيا وانفعاليا في محاولاتها الموضوعية تصبح هى الجمال، ولكن من أين يستمد النقد الشكلانى مقاييسه عن القيمة "الجمالية"؟. إن وعى النقد الجديد لمصادراته المفترضة عن الجمال والشكل عند هراطقة من مؤسسيه "كينيث بيرك" و"كلينث بروكس" يصل إلى ربط اللغة الشعرية بالعالم الاجتماعى في لغويات اجتماعية عند الثانى متفتحة على الإنسانية وعند الرمزية النفسية الاجتماعية للشكل عند الأول. إن "الجمالية" عند الشكلانية في تتبع مصادرها وجهازها المفهومى وصياغة مصطلحاتها وتقييماتها وصعودها وانحدارها ليست مجرد أدوات تقنية بل هى مؤسسة ثقافية أيديولوجية مرتبطة بتصورات محافظة لاهوتية. ترفض قيم المجتمع الصناعى المتشظى إلى أفراد وتبرز القيم الدينية لمجتمع عضوى متخيل بعد تحويلها إلى ألفاظ جمالية. حب الفن مثل حب الله بلا غرض لتعاليه وجماله المتسق بين ذاته وصفاته وهو يبعث مبادئ الترتيب والانتظام والانسجام. الفن مماثل لفعل الخلق الإلهى في إبداع عالم لن تجد

فيه عوجا تحل فيه المتناقضات داخل انسجام. إليوت انتقل إلى نقد ثقافى أساسه دينى وهو جمالى فى الوقت نفسه. وعند رصدى لنقد الاتجاهات المختلفة المتبادل للافتراضات المسبقة "المضمرة" في نظريات "المدارس" النقدية للأخرى التى تصارعها أو ترفضها أو تحل محلها أو تصححها، بدأت أستشعر عناصر مختلفة للنقد الثقافى دون أن أسميه كذلك أو أعتبره منهجا موحدا على غرار النقد الاجتماعى في تطوراته اللاحقة. إن مبادئ تشكيل الأدب الجمالية لم تعد تكوينا تجريديا خالصا عند نقد النقد بمناهجه المختلفة، تكوينا مساويا لنفسه عبر التاريخ. فثمة علاقة بين تجارب الحياة وتقييمها وإدراجها في تراتب وتوجيه الاستجابة التخييلية الفنية لها حتى في الفن التجريدى، الإيقاع والتوتر والحركة في المبادئ التشكيلية مستمد على نحو مكثف معمم من تجارب الثقل والاندفاع الحر أو القصور الذاتى في الحياة.. وكذلك الصراع "التوتر" ومحاولة حله أو فرض التوفيق عليه بالانسجام والهارمونيا والتماثل والتناغم مستمد من تخيل نموذج معيارى للتجارب الإنسانية والعلاقات الشخصية هو معمار باطن متخيل في قلب التجربة الإنسانية الإبداعية عموما في دوائر من "خارج" الفن. وقد قدمت ذلك التصور في المعجم تحت مدخل نظرية الأدب كشكل رمزى اعتمادا على مفاهيم كاسيرر الأسطورية وإعادة النظر إليها من جانب النقد الماركسى الذى ينقل التحويل الرمزى من نطاق وظيفة فطرية في مخ الفرد إلى فاعلية اجتماعية تناقضية. ومن الواضح أننى لم أفهم الدراسات الثقافية عموما في الفولكلور والأنثروبولوجيا وطرائق الحياة وتاريخ الفن وتاريخ الأفكار باعتبارها خطابا نقديا ولكننى حاولت أن أفهم الخطابات النقدية وهى تطمح لأن تكتشف تصوراتها الأساسية الثقافية. ومن ذلك ظننت أن النقد الثقافى لا ينحصر في توجه منهجى واحد أو إجراءات بعينها أو أنه الحل السعيد لتوفيق "المدارس" النقدية معا والحلول محلها. وقد يكون إطارا من الافتراضات يوجد بدرجات متفاوتة داخل المدارس النقدية التى ستواصل الصراع. ومن ناحية أخرى فإن له دائرته الخاصة التى تعتبر المواقف داخل الأعمال الأدبية مواقف ثقافية بالمعنى الواسع، أى صراعات حول قضايا القيمة في صور وجود الشخصيات الإنسانية وإدراكها لعالمها. ولا يقف المرء عند ترجمة الأعمال الأدبية إلى تجسيدات لمواقف اجتماعية سياسية وفكرية وأيديولوجيات جمالية بل يتعداه إلى الحفر عند جذور ومقدمات ونقاط انطلاق الأبحاث النقدية المتباينة وإعادة صياغة الأسئلة التى تطرحها على الثقافة وإحياء مقولة التجربة باعتبارها معطى نقديا كما هى معطى إبداعى. وكانت عناصر متفرقة بين النقد الثقافى ـ باعتباره لا يقف عند أن يكون تكملة أو ملحقا إضافيا لأبحاث راسخة في النقد ـ بل إعادة تقييم وتجاوز للقيم التى ظلت راسخة في كل عصر ـ موجود عند فيكو وعند هردر وجوته وماركس (الملحمة الإغريقية) وكيركجور (عن موتسارت) ونيتشه (مولد التراجيديا) والآن نجد صيغا مختلفة لتاريخ هذا النقد الثقافى بأثر رجعى. وكلها تبدأ بأن الإنسان يصنع الطبيعة الثانية التى يعيش فيها: القرى، المدن، البيوت، المعابد، الأدوات، والنظم السياسية، والمؤسسات الاجتماعية. هذه الطبيعة الثانية هى الثقافة ومن خلال اللغة التى صنعها ويطورها يعيد تشكيل الطبيعة وطبيعته الإنسانية، فالثقافة أسلوب مشترك لصنع وإدراك الأشياء وتقييمها ينعكس في كل الأنشطة عبر أطوار متعاقبة وتتخلل الدوائر المختلفة. وفهم الثقافة يتطلب نوعا من المخيلة أو البنى الرمزية التى هى جزء من الواقع وتتغير معه. وتغير الواقع ـ تاريخ البشر ـ لا يتم إلا من خلال تغيير أنماط التعبير عنه. وقد أصبحت الثقافة ـ كعملية معيارية تقييمية ـ متمايزة في دوائر متعددة أصبح أعلاها منذ القرن الثامن عشر هو الجمالى أو الفنى

ينعكس في كل الأنشطة عبر أطوار متعاقبة وتتخلل الدوائر المختلفة. وفهم الثقافة يتطلب نوعا من المخيلة أو البنى الرمزية التى هى جزء من الواقع وتتغير معه. وتغير الواقع - تاريخ البشر - لا يتم إلا من خلال تغيير أنماط التعبير عنه. وقد أصبحت الثقافة - كعملية معيارية تقييمية - متمايزة في دوائر متعددة أصبح أعلاها منذ القرن الثامن عشر هو الجمالى أو الفنى وأصبح خطابه هو النقد، الخطاب المصمم لتقييم الجمالى باعتباره جوهر الثقافة. فالفن هو الموجز المكثف للتجربة الثقافية. وأعماله هى الأشياء التى يمكن اعتبارها غاية في ذاتها. ويتساءل النقد الثقافى: لماذا يمكن تصور هذه الأعمال بهذه الطريقة؟ ولماذا لها هذه السلطة؟ هل قيمتها منحصرة في عناصر معينة تضمن تكاملها واستقلالها على نفسها ولها لذة خاصة؟ هل يوجد الفن لخلق مملكة تجربة لا تكترث بالحياة أو مملكة تجربة أخرى هى بديل للحياة؟ هل يمكن تحويل الخصائص الشكلية للعمل إلى عناصر تجربة مثالية من تجارب الحياة تحمل لها هذه الخصائص تماثلا بنيويا؟

وقد دخلت كلمة "الثقافة" النقد باعتبارها أنساق قيم السلوك والمعانى التى تشكل الكائنات الإنسانية وتحيا داخلها، ويحاول النقد عند أدموند ويلسون (قلعة أكسل ترجمة جبرا إبراهيم جبرا) وليونيل ترلنج (وراء الثقافة) تجاوز ومساءلة صيغها الرسمية السائدة، ولا يمكن تحديد طاقاتنا الإنسانية ومشاعرنا الجمالية (العين التى تدرك الجمال، والأذن التى تسمع الموسيقى، والمخيلة التى تعيد تشكيل العواطف، والقدرات اللغوية الخلاقة) بحدود ظروفنا الثقافية المنحصرة في العناصر البيولوجية والنفسية والاقتصادية. بل في علاقتنا بالإحاطة بها واحتوائها بقول لا لكل الحدود والتقييدات وقول نعم للحرية التى نمارسها بأن نتخيل على نحو مختلف استقلالنا عن أنظمة المعنى التى خلقتها ثقافة سائدة. وكان النقد الأدبى عند ماتيو أرنولد (في ترجمته عند العقاد) يقوم بوظائف الثقافة كلها، مرتبطا بالذوق والحساسية الإنسانية مقابل البدائية والقوالب المتخلفة. ونجد عند شكرى عياد وعبد القادر القط ما يسمى بالنقد "الحضارى". ربط المفاهيم والصياغات اللغوية بالتغيرات في السياق السياسى والاجتماعى، خلافًا للنقد الاجتماعى عند محمود العالم الذى يربط من وجهة نظر مختلفة علاقة الصياغة بالمواقف الاجتماعية ويطلق على أول كتاب نقدى له في "الثقافة" المصرية. وبطبيعة الحال فإن التخصص الضيق في "أدبية الأدب"، الذى يعتبر الصياغة الأدبية مقولة مثل البنية الكيميائية لا تتفاعل مع المجتمع ولا تؤثر فيه، يعانى من انحسار. كما أن مفاهيم دوائر ثقافية أخرى مثل التشكيل، والإيقاع الموسيقى، والمونتاج السينمائى، ورؤية العالم قد اندمجت في العدة النقدية الأدبية "الجمالية".

ولكن النقد الثقافى بمدارسه المختلفة يضيف إلى فكرة الصراع الضرورى في العالم الاجتماعى وبين الاتجاهات الفكرية والمفاهيم الجمالية اضاءته التى يمكن للتقاليد الأدبية المتباينة الإفادة منها: إنه سدد ضربة إلى نظرية الإلهام والمواهب الاستثنائية التى تفسر نفسها بنفسها.

دراسات

البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٧٥-٢٠٠٠م)

حسن البنا عز الدين

-١-

يَسْعَى البَحْثُ الرَّاهِنُ إلى رَصْدِ البُعْدِ الثَّقَافِي فى نَقْدِ الأدبِ العَربِى فِى الرُّبْعِ الأخِيرِ مِنَ القَرْنِ العِشْرِين فى ضَوْءِ الوَعْى النَّقْدِىّ الْمُعَاصِرِ بالْمُشْكِلِ الثَّقَافِى وَعَلاقَتِهِ بِالأدَبِ وَالنَّقْدِ الأدَبِى. أما المقصود بـ"نقد الأدب العربي" فى العنوان فهو تلك الكتابات التى ظهرت فى الحقبة المشار إليها، وهى كتابات تتناول نصوصاً أدبية وأخرى نقدية، سواءً أكانت قديمة أم حديثة، وتلتفت فى الوقت نفسه إلى بعض الأبعاد الثقافية فى الأعمال التى تتناولها. وتنضم إليها كتابات أخرى، تعالج "الثقافة" نفسها وموضوعات "ثقافية" أخرى فى خطابات مختلفة من بينها الأدب والنقد الأدبى والأدب المقارن. وهكذا سوف نعرض لبعض"نقاد الأدب" الذين اهتموا بالبعد الثقافى فى عملهم النقدى (الأدبي) على نحو ما نعرض لبعض "نقاد الثقافة" الذين امتدَّ عملهم النقدى (الفاحص/الفلسفي) ليهتمَّ اهتماماً جوهرياً بمسائل "اللغة" و"التراث" و"الجمهور" إلى جانب "الشعر" و"الأدب" و"النقد" بوصفها مفردات أساسية، تتشكَّل منها "الثقافة" وتشكِّلها. ومعظم المادة التى يقوم عليها البحث مكتوبة بالعربية، ولكن بعضها مكتوب بالإنجليزية أو مترجم عنها إلى العربية. وبالطبع لا نزعم أن هذه الكتابات هى كل ما كُتِبَ فى ربع القرن الأخير، ولكنها على كل حال تُمَثِّلُ مادةً صالحة للبحث فى الموضوع. كما أننا سوف نعود إلى أعمال مهمة، سابقة على الحقبة المحددة للبحث؛ لأنها ذات صبغة تأسيسية للموضوع، على نحو ما سوف نمتد بالحقبة نفسها إلى السنتين ٢٠٠١-٢٠٠٢؛ أى أثناء مراجعة البحث وإعداده للنشر، لظهور بعض الأعمال الجديدة التى تنتمى للكتاب أنفسهم.

وَثَمَّةَ ملاحَظَةٌ أَوَّلِيَّةٌ مُهِمَّةٌ تَتَلَخَّصُ فى "مُعاصَرةٍ" تَزَامُنِيَّةٍ، إذا جاز التعبير، فى الوعى بإشكالية نقد الأدب/نقد الثقافة فى الثقافة العربية والنظرية الغربية؛ إذ يعود هذا الوعى إلى بداية النهضة العربية وإلى قرن من الزمان فى الثقافة الغربية كذلك، وإن كان طرح تلك الإشكالية فى الساحتين: العربية والغربية على السواء قد تبلور على نحو خاص فى الربع الأخير من القرن العشرين. وإذا علمنا أن من أهم مظاهر الوعى العربى بتلك الإشكالية هو العلاقة بالآخر "الغربي"؛

فإن فحص الوعى الغربى بالإشكالية نفسها يُمَهِّدُ لنا تصوُّرَها وخصوصيَّتَها فى السياق العربى والكشف، فى الوقت نفسه، عن حقيقة تلك العلاقة. وهكذا يتصل "البعد الثقافى،" فى النظرية الغربية بعدة مداخل ومصطلحات نقدية متداولة فى تلك النظرية: **التاريخانية الجديدة** New Historicism، (**التحليل الثقافى** Cultural Analysis، أو **الشعرية الثقافية** (Cultural Poetics، و**الدراسات الثقافية** Cultural Studies، و**النقد الثقافى** Cultural Criticism، و**المادية الثقافية** lismiaCultural Mater، ناهيك عن مفهومَى **الثقافة** Culture، و**المجتمع** Society. وتتصل هذه المفاهيم جميعاً بالنقد الأدبى على نحو جعله يَتَحَوَّلُ من مجرد **نقد** Criticism (أدبي) لأعمال أدبية تقليدية إلى **نقد فاحص** Critique (أدبي/ثقافي/فلسفي) لظواهر أدبية واجتماعية وسياسية، يعبر عنها فى الخطاب الأدبى وغيره من الخطابات[١].

ولعل الإشكالية الإطار هنا، إذا جاز التعبير، هى تَصَوُّرُ بعض أصحاب النقد الثقافى أن النقد الأدبى يَفْتَقِرُ إلى رؤية ثقافية واضحة، وينبغى بالتالى أن يُحَوِّلَ اهتمامَهُ إلى نصوص غير أدبية بالمعنى التقليدى، فى حين يتصوَّرُ بعضُ أصحاب النقد الأدبى أن البُعْدَ الثقافى ماثلٌ فى عملهم بشكل جوهرى، وأن تناولهم لأى نصوص غير أدبية سوف يُحَوِّلها بالضرورة إلى نصوص أدبية بصورة أو بأخرى. ويعبر جوناثان كولر عن هذه الإشكالية بقوله: "إنَّ الدراساتِ الثقافيةَ من حيث المبدأ تشتملُ على الدراسات الأدبية وتُحيطُ بها. ولكن أى نَوْعٍ مِنَ الاشْتِمَال هذا؟ إن ثمة جدلاً كثيراً هنا. فهل الدراسات الثقافية مشروع رَحْبٌ، تكتسبُ داخله الدراساتُ الأدبيةُ قُوَّةً وبصيرةً جديدةً؟ أم أن الدراسات الثقافية سوف تبتلعُ الدراساتِ الأدبيةَ وتُحَطِّمُ الأدَبَ؟" يرى كولر هنا أنه لكى نستوعب المشكلة على نحو أفضل نحتاجُ إلى شيء من الخلفية عن تطور الدراسات الثقافية، سواء من منظور نُقَّادِ الأدَبِ أو من منظور نُقَّادِ الثقافَةِ. وقد عرضنا لكولر ولشيء من تلك الخلفية فى بحث أخير لنا عن النقد الثقافي[٢].

ومهما يكن من أمر، فقد يحسن بنا أن نعرض هنا بإيجاز من خلال ميجان الرويلى وسعد البازعى، لشيء من الخلفية التاريخية للموضوع. يشير المؤلفان إلى إعادة المؤرخين بدايات الممارسة الحقيقية للدرس الثقافى فى الغرب إلى أوائل الستينيات الميلادية فى القرن العشرين، وخصوصاً عند رايموند وليامز وكتابه عن "الثقافة والمجتمع": ١٧٨٠-١٩٥٠، الذى يقع ضمن حقبة شهدت تحولات كبيرة من تاريخ الدرس الأدبى والثقافى عموماً، كما شهدت نضوج أفكار البنيوية والأنثروبولجيا ونقد النماذج العليا[٣]. وفى مقابل الأطروحة التى تذهب إلى حتمية تراجع النقد الأدبى التقليدى لحساب النقد الثقافى المعاصر، يكشف الرويلى والبازعى عن أن الدرس الثقافى نفسه كشف زيف فرضياتنا المسبقة وهشاشة أسسها ومسلماتها غير المنقودة؛ مما جعلنا أشدَّ وعياً بدور الثقافة (بوصفها نظاماً دلالياً) فى تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التى تتشكل بها أحاسيسنا وعواطفنا. وهذا يعنى أن الثقافة قد أصبحت مادة لتعظيم "رجالها" الذين يمتلكون "الثقافة،" فى دائرية تستمد مشروعيتها من ذاتها. وهؤلاء "الرجال" هم، على حد تعبير ماثيو أرنولد، الذين لديهم الشوق إلى نشر أفضل المعرفة وأفضل الأفكار فى زمانهم، وضمان سيادتها وثباتها فى المجتمع من أقصاه إلى أقصاه. ومع ذلك، يفشل الدرس الثقافى نفسه أبداً بوصفه نقدا فاحصا (critique) للثقافة؛ لأن النخبوية التنظيرية تنْزِع مصداقية العمومية الثقافية، وترسى مكانها المصالح الشخصية التى تعزز الثقافة الذاتية وتحافظ على ديمومة ثقافة النخبة. وفى

مثل هذه الحالة، تستطيع الثقافة إخفاء محدوديتها وخصوصيتها من خلال التوحد التام بين عناصرها فحسب. وقد أدى شيوع ممارسات الدرس الثقافى إلى محاسبة نفسه وآلياته ومنهجيته، ولمَّا يتجاوز بعد هذه المحاسبة المشروعة.

ويرى الرويلى والبازعى أن تاريخ النقد الثقافى الطويل قد تعرَّض لِمُعَوِّق كبير، تمثَّل فى النقد الأدبى الشكلانى وما يقاربه من اتجاهات أخرى، مثل مدرسة شيكاغو (الأرسطية الجديدة) ١٩٣٠-١٩٦٠ بحرصهما على قراءة النص من الداخل والتقيد بحدوده الشكلية؛ أى عدم الدخول فى أية مسائل تتصل بالثقافة خارج النص عموماً. ويرى فينسنت ب. ليتش Leitch.BV. ، كما ينقل عنه الرويلى والبازعى، أن الإعاقة لَم تأتِ من دراسة الأدب فى تلك الاتجاهات الشكلانية، أى فى كونها تمارس نقداً أدبيًا، وإنما فى تقييدها النقد الأدبى داخل أطر الأدب، وذلك هو ما جاءت مرحلة ما بعد البنيوية لتنقضه. وليتش نفسه هو الذى يرى أن النقد الأدبى والنقد الثقافى مختلفان، ولكنهما، مع ذلك، يشتركان فى بعض الاهتمامات. وهكذا يمكن لمثقفى الأدب، من وجهة نظر ليتش، أن يقوموا بالنقد الثقافى دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية. وتكمن المشكلة فى أن بعض المهتمين بالدراسات الثقافية فى الجامعات يصرُّ على الفصل بينهما، دون أن تكون ثمة أولوية للدراسات الثقافية، أو النقد الثقافى، على الدراسات الأدبية. ولعل اقتراح ليتش وتحديده لمعالم النقد الذى يدعو إليه يعطى لنا صورة واضحة لحل هذا الإشكال بين النقدين: الأدبى والثقافى. وأول هذه المعالم هو عدم اقتصار النقد على الأدب المعتمد؛ أى المتعارف عليه من شعر ونثر فنى، وثانيها هو أن يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسى، بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية. وثالثها هو أن يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية كما تتضح لدى بارت ودريدا وفوكو.

ويخلص الرويلى والبازعى إلى أننا إذا فهمنا النقد الثقافى بمعناه العام، وليس بالمعنى ما بعد البنيوى الذى يقترحه ليتش، ورأينا الثقافة بوصفها مرادفة للحضارة فإنه يمكن الحديث عن كثير من النقد الذى قدَّمه الكتاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر بوصفه نقداً ثقافياً؛ أى بوصفه استكشافاً لتكوين الثقافة العربية وتقويماً لها. يصدق ذلك على ما كتب فى مجالات التاريخ والنقد الأدبى والاجتماع والسياسة وغيرها مما يتماس مع الثقافة ويشكِّل نقداً لها. وهنا يذكر المؤلفان: طه حسين والعقاد، وبعض المهجريين، وأدونيس، والعروى، والجابرى، وطه عبد الرحمن، وهشام جعيط، وفهمى جدعان، وعلى حرب، ومحمود أمين العالم، وكثير غيرهم، كما يصدق ذلك على ما كتبه ناقدان هما: شكرى عياد وعبد الوهاب المسيرى. أما النقد الثقافى بالمفهوم الغربى فإن المحاولة الوحيدة المعروفة فى تبنيه هى محاولة عبد الله الغذامى.

١-١

فى حين لا نستطيع بسهولة أن نفصل فى النظرية الغربية المعاصرة بين نقاد للثقافة ونقاد للأدب التخييلى (بدايةً من ماثيو أرنولد ١٨٢٢-١٨٨٨، وحتى رايموند وليامز ١٩٢١-١٩٨٨) فإننا نستطيع أن نلاحظ فى الكتابات العربية المعاصرة نوعَيْن من الكُتَّاب: الأول لا يُعَدُّ أصحابه نقاداً للأدب بالمعنى المألوف، بل يمكن أن ندعوهم بحق نقاداً للثقافة، وقد كتبوا أعمالهم فى الربع الأخير من القرن العشرين بصفة أساسية، ومن ثم يُعَدُّونَ رافداً ضمنياً وصريحاً ومعاصراً ومقابلاً لنقاد الأدب التقليديين الذين سوف نشير إلى أعمالهم فى الحقبة نفسها. ولكن من المهم أن

نلاحظ اهتمام معظم نقاد الأدب العربى الرُّوَّاد فى بداية القرن بالمسألة الثقافية على نحو ما نجد لدى طه حسين والعقاد وجيلهما، وقد تكرَّرت الظاهرة نفسها فى أواخر القرن لدى بعض نقاد الأدب الذين أَبْدَوْا اهتماماً ملحوظاً بالمسألة الثقافية، مع احتفاظهم بالوجود فى نطاق النقد الأدبى مثل مصطفى ناصف، أو إعلانهم "احتضار" النقد الأدبى "التقليدي" وانتقالهم إلى ممارسة النقد الثقافى مثل عبد الله الغذامى على نحو خاص.

ويستحق طه حسين إشارة خاصة فى السياق الراهن بوصفه علامة أساسية من علامات الوعى الثقافى بالأدب والوعى الأدبى بالثقافة، أو بوصفه ناقداً للأدب والثقافة فى الوقت نفسه. وعلى الرغم من أن طه حسين توفى قبل الحقبة المحددة للبحث الراهن بسنتين وحسب، فإن بحثاً مثل هذا لا يمكن إنجازه دون الإشارة إلى أمثال طه حسين ومالك بن نبى فى الثقافة العربية وماثيو أرنولد ورايموند وليامز وتيودو أدورنو فى الثقافة الغربية، وذلك بوصفهم علامات أساسية فى الوعى بسؤال الثقافة وعلاقتها المتشابكة والعميقة بسؤال الأدب. ولعل ما يرفد أهمية وجود طه حسين وأولئك الآخرين فى البحث الراهن هو أن معظم الكتابات التى تناولت دوره النقدي/الثقافى، والتى سوف نتناول نماذج لها، وقع فى الربع الأخير من القرن العشرين. ومن هنا سوف يكون موضع طه حسين والكلام عنه فى بداية الجزء النقدى الأدبي/الثقافى من البحث.

ولا شك أن ثمة قضايا مشتركة بين النظرية الغربية المعاصرة والكتابات العربية فى النظر إلى المسألة الثقافية، كما أن هناك موضوعات تطبيقية؛ أى النظر إلى موضوعات أدبية من منظور ثقافى أو موضوعات ثقافية من منظور أدبى، وهى مشتركة كذلك بين الحالتين الغربية والعربية. وأخيراً، بما أننا نتحدث هنا فى إطار القرن العشرين: قرن الثقافة، أو قرن الوعى الثقافى على نحو أكثر دقة، فإننا لن نلتزم ترتيباً تاريخياً مفصلاً، بل سوف نُرَكِّزُ على أهم مظاهر الوعى الثقافى فى حدود القرن، وخصوصاً فى الربع الأخير منه. وثمة جانب آخر يصل الحالة العربية بالغربية يتمثَّل فى وعى المستعربين المعاصرين بدورهم الثقافى بين الحضارتين العربية والغربية من خلال دراستهم للأدب العربى والثقافة العربية. وهكذا ترى ناديا أنجيليسكو، المستعربة الرومانية المعاصرة (المولودة فى ١٩٤١) أن مسئوليتها تكمن فى كونها مترجمة بين الثقافات، وهذا هو تعريف المستشرق لدى جاك فاردنبورغ. وهى تشير كذلك، فى تمهيد كتابها الذى يحمل عنوان: "الاستشراق والحوار الثقافى"، إلى أنه "إذا كان هناك استشراق جديد، فهو مسئول عن تهيئة الظروف المواتية للحوار بين الثقافات كبديل لمجابهة الثقافات التى يهدِّدوننا بها.(٤)"

٢ - .

لعل أهم شخصية أدبية-ثقافية وثقافية-أدبية، إذا جاز التعبير، يمكن أن نبدأ بالإشارة إليها، بوصفها نموذجاً للوعى الناضج بالمسألة الثقافية فى النظرية الثقافية الغربية، هى رايموند وليامز الأديب، والناقد الأدبى، والمنظِّر الثقافى، والناشط السياسى. والمتأمِّل فى أعماله وسيرته يمكنه أن يرى امتداد تأثيره فى اتجاهات نقاد آخرين معاصرين. إن وليامز كان يكتب، كما يذهب جون فيكيت J. Fekete،(٥) على امتداد عمله الثقافى، ضد تقليديْن: الأول أضفى على الإنتاج الثقافى طابعاً روحياً على نحو كُلِّى، أما الآخر فَنَفَى الإنتاجَ الثقافى إلى مكانة ثانوية. وعند وفاته، كان التقليدان المتعارضان قد أصابهما الضعف. كان وليامز ملتزماً بوجهة النظر التى تذهب إلى أن الأنماط السائدة للأدب والنقد كانت متناغمة على نحو عميق إلى درجة أنه كان لابد من

وضع هذين التَّقْليدَيْنِ مَوْضِعَ المساءلة. وكان يعنى بذلك أن مشروع "الأدب التخييلي" برُمَّتِهِ، وقد انحصر فى مستودع متخصص منعزل من الكتابات والنشاطات الأخرى، كان قد أصبح متورِّطاً فى النظام الرأسمالى للمعانى، والقيم وتقسيمات العمل إلى درجة أنه صار عائقاً فى طريق الثورة الممتدة نحو إحراز كامل للقيمة (الثقافية، السياسية والاقتصادية) التى قام وليامز بتوثيقها، وكان دائماً يؤكدها فى نظريته ويصدر عنها. وقد ذهب وليامز، كما يشير الرويلى والبازعى، فى السياق المشار إليه أعلاه، إلى القول بأن الممارسة الثقافية والإنتاج الثقافى ليسا فقط مشتقين من نظام اجتماعى قائم (بذاته)، وإنما هما نفسهما عنصران أساسيان فى تكوين النظام وبنيته.

لقد أسَّسَ وليامز فى الخمسينيات وأوائل الستينيات الأُطُرَ لوضع المناقشات الأدبية فى سياقات أكبر. فتتبع الجدل حول "الثقافة" و"المجتمع" منذ القرن ١٨ إلى القرن ٢٠ بوصفه نقداً فلسفياً لتطوُّر التشكُّل الرأسمالى الاجتماعى. وفى حين كانت مناقشتُهُ فى مراحلها المبكرة انتقاديةً للحركة الصناعية، فى أشكالها الحديثة، وخصوصاً على نحو ما تَبنَّاها ت. س. إليوت وليفيز F. R. Leavis، اللذان عملا فى البيئة الثقافية نفسها التى كان وليامز نشطاً فيها، فإن المناقشة كان يمكن أن تصبح بوضوح منافِحةً للديمقراطية. وبدلاً من ذلك جادل وليامز من أجل إضفاء الطابع الديمقراطى على الثقافة من خلال إصلاح المؤسسات الثقافية.

فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، أنتجَ وليامز، وقد تشجَّعَ بجيلٍ مُتَسَيِّس على نحو جديد، تقييماتٍ جديدةً للقَصِّ، والدراما والتلفزيون فى أعمال معروفة له. وقد نظر وليامز إلى هذه الأنماط من منظور التاريخ والديمقراطية بوصفها "تراجيديا"، وقرأ النصوص فى سياقها التاريخى، وناقش المؤسسات الثقافية داخل سوسيولوجيا نقدية للمجتمع. وقد تحوَّل وليامز فى أواخر السبعينيات إلى إعادة كتابة النظرية الماركسية الأدبية والثقافية على نحو عُدَّ فيه مجدِّداً ذا مكانة خاصة.

وفى أعمال عن الماركسية والأدب، والسياسة والآداب، وعن مشكلات فى المادية والثقافة، والثقافة، فصَّل وليامز نظريته الناضجة عن المادية الثقافية (وهو مدخل إلى الأدب يعود الفضل إلى كتابات وليامز النظرية فى ظهوره فى أواخر السبعينيات فى بريطانيا. وكون المادية الثقافية متجذرةً فى الماركسية يجعلها تُؤَكِّدُ التفاعلَ بين الإبداعات الثقافية، مثل الأدب، وسياقها التاريخى، بما فيها من عناصر اجتماعية وسياسية واقتصادية)[٦]، ناظراً إلى مَوْضُوعَةِ (=تِيمَةِ) الثقافة بوصفها عملية إنتاجية ونظاماً مكوِّناً دالاً لا يمكن عزل مؤسساته وممارساته عن التعريف الأنثروبولوجى للثقافة بوصفها طريقة شاملة للحياة. وقد أوضح وليامز كذلك، عبر إعادة النظر فى نَمَطِ "الْهَيْمَنَة" "hegemony" أن السيطرة domination تُتْخِمُ العمليةَ الشاملة للثقافة المعاشة، ولكن دائماً ما يكون ذلك بصورة غير كاملة؛ ولهذا دائماً ما تُقاوَمُ، وتَثْبُتُ فى تقاليد مختارة من الضَّمِّ والاستثناء. إن نتيجة نظرية وليامز عن الثقافة، فى مقابل النموذج الشكلى للنظام الثقافى للموضوعات المفضَّلة والحالات المستقرَّة من الإنشاء والاستجابة، هى صورة دينامية لثقافة جدلية من الممارسات والتشكُّلات ذات وحدات مندمِجة متنوِّعة وقابلة للتنوُّع.

وقد تُرْجِمَ كتابان لوليامز إلى العربية: الأول هو "الثقافة والمجتمع" (١٧٨٠–١٩٥٠)،[٧] وقد نشره ١٩٥٨، والآخر هو "طرائق [سياسة] الحداثة: ضد المتوائمين الْجُدُد"، وقد نُشِرَ فى ١٩٨٩ بعد وفاته. وقراءة كتابه الأول ماتعة حقاً، وهو يشير فى تمهيده إلى أنه كان يفكِّرُ، بعد أن دفع

بالكتاب إلى المطبعة، "فى الاتجاهات التى ينبغى أن يسير عليها بشكل مُثْمِرٍ عَمَلٌ آخَرُ فى نفس المجال، ... ويلوح لى فى البداية أننا فى طريقنا إلى أن نصل، من اتجاهات متباينة، إلى موضع ينبغى أن تُنْجَزَ فيه بالفعل نظرية جديدة عامة عن الثقافة."[٨] ويذكر وليامز أنه نَشَدَ فى هذا الكتاب تَنْقِيَةَ التراث، منطلقاً إلى توضيح كامل للمبادئ، مع اعتبار نظريةِ الثقافة نظريةً للعلاقات بين مكوِّناتٍ لطريقة شاملة للحياة، وفَحْص فكرةِ الثقافة الممتدة وعملياتها التفصيلية، وفهم طبيعتها وشروطها عَبْرَ مراجعةِ التاريخ الثقافى، بالإضافة إلى أهمية وجود دراسات تفصيلية للمشاكل الاقتصادية والاجتماعية للتوسع الثقافى الحالى. أما فى المجال الخاص للنقد فيأمل وليامز أن يوسِّعَ مناهج التحليل، ارتباطاً بإعادة التحديد للنشاط الإبداعى والإيصال التى تجعلها الأنواعُ المتباينةُ من البحث والتقصى ممكنةً. وكتابُهُ هذا مساهمةٌ فى هذا العمل.

ولن يسمح المقام بالتوسُّع فى عرض نظرية وليامز، ولكن من المهم أن نشير إلى اعتماده الأساسى فى تتبع مفردة **ثقافة** ومعها مفردات أربع أخرى هى: **صناعة، وديمقراطية، وطبقة، وفَنٌّ** فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين على كتابات مفكرين ونقاد وأدباء معروفين مثل: أرنولد، وإليوت وريتشاردز، كما يعقد فصله الخامس عن "الماركسية والثقافة"؛ مما ساعده على رَصْدِ موضوعه رَصْداً تاريخياً ثقافيًّا وأدبيًّا فى الوقت نفسه دون أن يُفَرِّقَ بين الثقافة والأدب. كما أن كتابه يستوعب جهود أولئك النقاد والمفكرين استيعاباً نقديًّا نافذاً، يغنينا مؤقتاً عن الرجوع إليهم مباشرة.

وفى سياقنا الراهن يهمنا أن نشير إلى منهج وليامز فى معالجة موضوعه بالرجوع إلى "التراث" و"اللغة"، وهما موضوعان جوهريان كذلك فى الكتابات الثقافية العربية المعاصرة. ويهتم وليامز، فى هذا السياق، بصناعة معجم تاريخى، إذا جاز التعبير، للمفردات الخمس التى تَشَكَّلَ الوَعْى الثقافى الإنجليزى بخاصة من خلالها. كذلك يشير إلى "اللغة" فى سياق كلامه عن الماركسية والثقافة، وإنكار ماركس أن العمل الإبداعى والعقلى هو الذى حَدَّدَ التطوُّرَ الإنسانى، وهو ما شاع اعتقادُهُ حتى ذلك الوقت: "فَوَعْى البَشَرِ لَيْسَ هُوَ الذى يُحَدِّدُ وُجُودَهُمْ، بَلْ عَلَى العَكْس، فَإنَّ وُجُودَهُمْ هُوَ الذى يُحَدِّدُ وَعْيَهُمْ."[٩] يرى وليامز أن الماركسيين أَعْطَوْا الثقافة قيمةً كبرى، رغم أن إثبات أهميتها لاحَ أمراً غيرَ ضرورى عند مفكرين آخرين. وقد برزت أهمية الثقافة عند الماركسيين الإنجليز أساساً فى ربط الثقافة بالأدب. وكانت البداية النظرية هنا من طبيعة "اللغة،" كما ينقل وليامز عن أليك وِسْت A. West فى كتابه "الأزمة والنقد" (١٩٣٧) الذى يتضمَّنُ عرضاً للتواصل بين أفكار الماركسية والرومانتيكية. يقول وِسْت: "نَمَتِ اللغَةُ ... باعتبارِهَا شَكْلاً للتنظيم الاجتماعى. ويُواصِلُ الأدَبُ باعتبارِهِ فَنًّا ذلك النُّمُوَّ، فَهُوَ يَبْعَثُ الحَيَاةَ فى اللغَةِ وَيَدْفَعُ النشاطَ الاجتماعى، حَيْثُ إنَّ لُغَتَهُ بوُجُودِها ذاتِهِ هِى المخلُوقُ وَالخالِقُ."[١٠] ويقبلُ وليامز التركيزَ العام على طبيعة اللغة الاجتماعية، وإمكانَ أن تعملَ بوصفها شكلاً للتنظيم الاجتماعى، وأن تُمَثِّلَ النشاطَ بدلاً من كونها تمثيلاً للأمور المتراكمة الراكدة وحسب. ولكنه ينتقدُ مناقشةَ وِسْت عن منبع القيمة فى العمل الأدبى فى سياق الطاقة الاجتماعية نحو "أَكْثَرَ حَرَكَةٍ مُبْدِعَةٍ فى مُجْتَمَعِنا"؛ يعنى الاشتراكية، على حَدِّ تعبير وِسْت الذى لَمْ يتخذ هذه الخطوةَ، وَأَصَرَّ على حقيقة الحكم الجمالى، كما يوضِّح وليامز.[١١]

ويعود وليامز فى خاتمته المطولة إلى "التراث" و"اللغة" مرة أخرى، ولكن فى سياق مفردات وأفكار أخرى تدور حول الثقافة من مثل: "الجمهور"، و"الجماهير"، و"الاتصال الجماهيري"، و"رصد الجماهير" حيث يذكر وليامز أن الجمهور هو الأناس الآخرون فقط، ومع ذلك فمعظم الأناس الآخرين هم رِعاعٌ بشكلٍ بَيِّن. وهذا هو الجانب السلبى لفكرة الاتصال الجماهيرى والثقافة الشعبية، حيث يمكن الزعم بوجود الفن الرديء والتسلية الرديئة والصحافة الرديئة والإعلانات الرديئة والحجج الرديئة. ويدافع وليامز عن الثقافة الشعبية هنا بمثل تاريخى يعود إلى أعقاب قانون للتعليم صدر فى ١٨٧٠، حيث بدأ جمهورٌ جديدٌ متعلِّمٌ لكنه غيرُ مُدَرَّبٍ على القراءة ومُنْحَطٌّ فى ذوقه وعاداته، وأعقبَ ذلك بوصفه أثراً طبيعيا ثقافةُ الجماهير. وتُذَكِّرُهُ هذه القضيةُ بقضيةٍ مبكرة أخرى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، تقع بدايتها الحاسمة بين ١٧٣٠ و١٧٤٠؛ إذ انبثق مع تقدُّم الطبقات الوسطى إلى الثراء جمهورٌ قارئٌ جديدٌ من هذه الطبقة. وكانت النتيجة المباشرة هى تلك الظاهرة المبتذلة المسمَّاة الرواية Novel. والنقطة الأساسية هنا عند وليامز أن الروايات الرديئة اندثرت الآن وأصبحت الجيدة منها بين الكلاسيكيات، كما أصبح ثمة دائماً كتابات وأنواع أخرى للإنتاج الثقافى منها الجيد ومنها الرديء، وربما كان انتشارهما متساوياً. فلا يمكن إذن أن نَنْعَى على الجمهور الهابط إقبالَهُ على الإنتاج الرديء. ويرى وليامز هنا أن المشكلة تنحصر فى كيفية ملاءمة خبرتنا الاجتماعية مع الثقافة التعليمية المتسعة.[١٢] ويتابع وليامز هذا الموضوع فى فصل موجز عن "مستقبل الدراسات الثقافية" فى آخر كتاب له، والمترجم إلى العربية، كما ذكرنا أعلاه.[١٣]

وتحت عنوان "الثقافة وأية طريقة للحياة؟"[١٤] من كتابه "الثقافة والمجتمع"، يرى وليامز أننا نعيش فى مجتمع انتقالى، وكثيراً ما ارتبطت فكرة الثقافة بقوة أو بأخرى من القوى التى تحتويها مرحلة الانتقال. ومن هنا تتوزَّعُ الثقافةُ بين الطبقات القديمة والطبقة الجديدة، وكل منهما تحاول أن تدافع عن نفسها فى مقابل الأخرى. والأمر المحمود الوحيد هو أن جميع الأطراف المتصارعة واعية بما فيه الكفاية بالثقافة بحيث تريد أن ترتبط بها. لكن أحداً منها لا يعد فيصلاً وحكماً فى هذا. بل إنه من الممكن، فى إطار مجتمع تسيطر عليه طبقة بعينها، وفى سياق المقابلة المزعومة بين "ثقافة برجوازية" قديمة و"ثقافة بروليتارية" حديثة، أن تسيطر عليه طبقة معينة وأن يساهم أفراد الطبقات الأخرى فى الرصيد العام دون أن تكون هذه المساهمات متأثرة بأفكار الطبقة المسيطرة وقيمها أو حتى متعارضة مع هذه الأفكار والقيم. وهنا يعطى وليامز مثلاً مهماً لنا عندما يقول: "وقَدْ يبدو أنَّ مجالَ الثقافةِ يَتَناسَبُ عادةً مع مَجال لُغَةٍ ما أكثرَ مِمَّا يَتَناسَبُ مع مَجال طَبَقَةٍ مَا."[١٥] وفى الصفحة التالية يصل وليامز إلى القول: "فالبَشَرُ الذينَ يَشتركونَ فى لُغَةٍ عَامَّةٍ يَشتركونَ فى الموروثِ الأدبى والفكرى الذى يُعَادُ تَقْوِيْمُهُ بالضرورةِ وَباستمرارٍ مَعَ كُلِّ انعطافٍ فى التَّجْرِبَة."[١٦] أما بالنسبة للطبقة فيقول فى الصفحة نفسها: "وَلا يُمْكِنُ أنْ يَكونَ التبايُنُ بَينَ ثَقافَةِ الأَقلِّيَةِ والثقافة الشعبيَّة تبايُناً مُطلَقاً. ولا يَتَعلَّقُ حتى بوجُودِ المستوياتِ؛ لأنَّ تعبيراً كهذا يَتَضَمَّنُ مَراحِلَ مُتَمايِزَةً وغيرَ مُتَواصِلَةٍ، وهذهِ هى المشكلةُ دائماً عَلَى أيَّةِ حَال."[١٧]

ويصل وليامز، فى سياق "التراث" و"اللغة" أيضاً، إلى أن "أصْعَبَ مَهَمَّةٍ تُواجِهُنا، فى أيَّةِ فَترةٍ يُوجَدُ فيها انتقالٌ للسلطةِ الاجتماعيةِ، هى العمليةُ المعقَّدَةُ لإعادةِ تقويمِ التقليدِ الموروثِ.

وتُمِدُّنا اللغةُ العامةُ بمثال رائع؛ لأنها فى حَدِّ ذاتِها جِدُّ حاسِمةٍ بالنسبةِ لهذا الموضوع. وَمِنَ الأهميةِ الحيويةِ بكلِّ وضوحٍ لثقافةٍ ما أنه ينبغى ألاَّ تَنْحَطَّ لغتُها العامةُ وتَضْعَفُ قوتُها وثروتُها ومرونتُها، فضلاً عن أنه ينبغى أنْ تكونَ ملائمةً وكافيةً للتعبيرِ عَنِ التجربةِ الجديدةِ وتوضيحِ عمليةِ التغييرِ." (١٨) ويعطى وليامز مثاله هنا من اللغة الإنجليزية، ولكن المهم لنا هو هذا الربط بين التراث واللغة فى سياق الثقافة والطبقة والجماهير. وقد نشير هنا إلى "فكرة الجماعة" فى خاتمة وليامز عندما يقول ملخِّصاً عمله تقريباً: "لقَدْ كانَ تَطَوُّرُ فكرةِ الثقافةِ، من بدايتِهِ إلى نِهايتِهِ، نَقداً لِمَا قَدْ سُمِّى بالفكرةِ البورجوازيةِ للمجتمع. وقد انطلق الساهمونَ فى معناها مِن مَواضِع مُتَّسِعَةِ الاختلافِ، وحقَّقوا أنواعاً من الارتباطِ والولاءِ كثيرةَ التنُّوعِ. لكنهم كانوا جميعاً متشابهينَ فى هذا فى كونِهم عجَزوا عن أن يعتبروا المجتمعَ مُجَرَّدَ مَجالٍ مُحايدٍ أو أن يعتبروه نظاماً آلياً مُجَرَّداً ومُنَظَّماً. وانصَبَّ تأكيدُهم علَى وظيفةِ المجتمعِ الإيجابيةِ، وَعَلَى حَقيقةِ أن قِيَمَ البشرِ الأفراد مُتَأَصِّلَةٌ فى المجتمعِ، وعَلَى الحاجةِ إلى التفكيرِ والإحساسِ فى إطارِ هذهِ المصطلحاتِ المشتركةِ. والحقُّ أنه كانَ استجابةً عميقةً وضروريةً للضغوطِ المُحَطِّمَةِ التى واجَهَتْهُم." (١٩)

١-٢

وبالإضافة إلى كتابات وليامز الأخرى وكتابات الذين أشار إليهم فى الثقافة والمجتمع هناك مقالة مهمة لأدورنو Adorno بعنوان "النقد الثقافى والمجتمع" يعود تاريخها إلى ١٩٥٥ فى الألمانية، و١٩٦٧ فى الإنجليزية. (٢٠) وكل هذه وغيرها من الكتابات المعاصرة عن المسألة الثقافية فى اللغة الإنجليزية تمثل خلفية مهمة للغاية فى مراجعة الموضوع والكتابة عنه. ومن الجدير بالذكر أن بعضها مترجم إلى العربية، وهى، فى النهاية، تدل على تزايد الوعى بالمسألة سواء فى سياق نظرية الثقافة نفسها، (٢١) أو فى سياق المناهج النقدية الأدبية الحديثة، مثل التفكيكية وتطبيقها فى مجال الأنثروبولوجيا. (٢٢) ولكن لعل أكثر ما يلفت انتباهنا هو أولئك النقاد الذين يهتمون بالدراسات الأدبية، وقد دخلت فى مجال الدراسات الثقافية مثل ستيفن جرينبلات S. Greenblatt على وجه الخصوص فى مقالته "الثقافة" (١٩٩٥)، (٢٣) ومقالته "نحو شعرية للثقافة" (١٩٨٩). (٢٤) يضاف إلى هذه الأعمال كتاب كون ديفيز وشلايفر عن "النقد Criticism والثقافة: دور النقد Critique فى الدراسات الثقافية" (١٩٩٦)، الذى أشرنا إليه أعلاه، وكتب أخرى لأنتونى إيستهوب A. Easthope عن "الأدبى فى الدراسات الثقافية" (١٩٩٦)، (٢٥) و"الشعر والفانتازيا" (١٩٨٩)، (٢٦) و"الشعر بوصفه خطاباً" (١٩٨٣)، (٢٧) وغيرها. كذلك هناك دراسات تطبيقية أخرى فى المجال نفسه فى اللغة الإنجليزية مثل كتاب كاترين بيلسى C. Belsey بعنوان "الرغبة: قصص الحب فى الثقافة الغربية" (١٩٩٤). (٢٨)

ولا يسمح المقام هنا بتتبع هذه الأعمال المهمة فى الإنجليزية، ولكننا يمكن أن نشير مرة أخرى إلى أهمية مقالة أدورنو ومقالة جرينبلات عن "الثقافة"، ومقالة موسوعة برنستون (١٩٩٣) عن "النقد الثقافى"، (٢٩) ومقالة أبرامز Abrams (١٩٩٣) عن "التاريخانية الجديدة" فى معجمه المعروف عن المصطلحات الأدبية، (٣٠) وربما مناقشة إيستهوب المختصرة المفيدة لـ"سياسة politics الدراسات الثقافية" فى كتابه الأخير. (٣١) وتأتى أهمية الإشارة إلى هذه الأعمال هنا من أنها تمثل خلفية مهمة كذلك لمناقشتنا الموضوع نفسه فى الثقافة العربية المعاصرة، حيث نلاحظ نقاطاً

مشتركة بعضها تاريخى وبعضها الآخر موضوعى بين السياقين: العربى والغربى، سوف نستخدمها فى هذه المناقشة.

ومن الملاحظ على النقاد الغربيين فى تناولهم الإشكالية النظرية للدراسات الأدبية وعلاقتها بالدراسات الثقافية أنهم ينظرون، رغم انحدار معظمهم من مجال الأدب والنقد، وخصوصاً فى مرحلة ما بعد البنيوية، إلى الموضوع من كلتا الناحيتين دون انحياز إلى جانب على حساب الآخر، حتى لتحسبهم "منحدرين" من الناحية المقابلة فى الوقت نفسه. وعلى الرغم من هذا التداخل بين الجانبين والاعتماد الأساسى للدراسات الثقافية على الحقول الأخرى، ومنها الأدب، فإن **الدراسات الثقافية**، كما يذكر إبراهيم فتحى، لا تدرس الأدب، بل تدرس الممارسات الخطابية التى تأتى إلينا فى شكل أبنية أدبية مرتبطة بالمعرفة والسلطة.[٣٢] ولكن **التاريخانية الجديدة** المنتمية للاتجاه نفسه تضع فى حسبانها شروطاً بعينها لمفهوم الأدب والدراسة الأدبية، تتعارض مع الشكلانية المنتمية هنا إلى النقد الجديد والتفكيكية النقدية التى أتت بعدها، على نحو ما يذكر أبرامز.[٣٣] ولا بد أن نأخذ هذه الشروط فى حسباننا، بالإضافة إلى مجموعة الأسئلة التى اقترحها جرينبلات، وذكرناها فى مقالتنا المشار إليها أعلاه، عندما ننظر إلى عمل ما، أدبيًّا كان أو نقديًّا، لاكتشاف ما فيه من أبعاد "ثقافية،" واضعين فى حسباننا ما وضعه جرينبلات نفسه فى حسبانه من أن التحليل الثقافى الكامل ينبغى أن يتجاوز النص والقيم والمؤسسات والممارسات الثقافية الأخرى؛ بمعنى أن يذهب إلى أبعد منها، بعد أن يكون وعى الثقافة بوصفها كُلاً معقَّداً، ساعدنا على استعادة الإحساس بالموضوع من خلال توجيهنا إلى إعادة بناء الحدود الثقافية التاريخية له.

- ٣

من خلال تأمل الأعمال العربية المعاصرة التى يشملها الخطاب الثقافى فى الربع الأخير من القرن العشرين نستطيع أن نرصد نمطين من الأعمال: يهتم الأول بالمسألة الثقافية خارج مجال الأدب والنقد الأدبى، فى حين يركِّز الآخر على الأعمال الأدبية ويتضمن وعياً بالمسألة الثقافية على نحو أو آخر. ولا شك أن بعض الأعمال فى هذا النمط الأخير لا ينطلق نظرياً من مفهوم محدَّد ومصرَّح به لمفهوم **النقد الثقافى** أو **التحليل الثقافى** أو غيرهما من المداخل النقدية. ولكننا، مع ذلك، سوف نخلص إلى تبيُّن ما فى هذه الأعمال جميعاً من بُعْدٍ ثقافى ضمنيًّا أو تصريحاً، أو بصورة منهجية واضحة، تتيح لنا أن نستكشف الوعى بهذا البعد فى هذه الأعمال، وأن نحاول تقييمها فى ضوء النظرية الثقافية والنظرية الأدبية على السواء، مع ملاحظة أن الاشتغال بالنظرية الثقافية على نحو مجرد ابتداءً لدى بعض النقاد يمكن أن يؤثر سلبياً فى تطبيقها على الأعمال الأدبية فى بعض الأحيان فيبعدها عن خصوصية الخطاب الأدبى ويجعل منها مجرد وثيقة ثقافية، فى حين نرى مثلاً أن النظرية الثقافية الغربية نفسها قامت على مراجعة أعمال أساسية فى النقد الأدبى كما رأينا فى حالة وليامز.

وإذا كانت الكتابات الثقافية الخالصة فى الحالة العربية المعاصرة قد ظهرت بإلحاح خارج نطاق الدراسة الأدبية فى النمط الأول المشار إليه أعلاه، فإن الأعمال النقدية الأدبية التى واكبتها استوعبت البعد الثقافى داخلها وعبرت عنه بأنحاء مختلفة. ولكننا نستطيع، مع ذلك، أن نكتشف فى بعض أعمال نقاد الثقافة العرب استيعاباً واضحاً لدور الأدب العربى فى نسيج المشكل الثقافى الذى يعرضون له؛ وذلك بوصف الأدب مكوِّناً أساسيًّا للثقافة العربية منذ الحقبة الجاهلية

وحتى الوقت الحاضر. وسوف نخصص بعض الفقرات التى تتفرَّع عن الفقرة الراهنة للحديث عن نماذج لهؤلاء النقاد الأخيرين.

أما النمط الأول من كتابات "نقاد الثقافة" فمن الملاحظ عليه أنه يفوق تصوَّرنا للوهلة الأولى فى كَمِّه وعُمْقِه وإلحاحه. ولأن موضوعنا الأساسى هو التماس البعد الثقافى فى نقد الأدب العربى فى الربع الأخير من القرن العشرين، فسوف نشير هنا إلى أهم القضايا التى شغلت أولئك النقاد، وهى كلها قضايا متصل بعضها ببعضها الآخر، ومؤثرة بالضرورة فى اهتمامات "نقاد الأدب" العرب أنفسهم. وسوف نشير هنا إلى محور جوهرى للمسألة هو **الوعى بالمسألة الثقافية** نفسها مع بعض التفصيل فى الإشارة إلى "اللغة" بوصفها مثالاً أساسياً لهذا الوعى، بالإضافة إلى "التراث." أما باقى المسائل فسوف نذكرها فى شيء من الاختصار.

٣-١

أهم نقطة هنا إذن هى **الوعى بالمسألة الثقافية** نفسها، وهى بالطبع نقطة يشترك فيها جميع الكُتَّاب الذين كتبوا فى الموضوع على اختلاف نقاط تركيزهم. ومع ذلك فثمة أسماء ينبغى الإشارة إليها هنا مثل مالك بن نبى الذى أفرد الموضوع بكتاب كتبه ونشره فى القاهرة فى ١٩٥٩ بعنوان "مشكلة الثقافة"، تحت عنوان أشمل هو "مشكلات الحضارة"،[٣٤] وهو يجمع بين دَفَّتَيْهِ كلاماً له عن الموضوع نفسه، يعود إلى أواخر الأربعينيات. وقيمة كتاب ابن نبى تاريخية وتأسيسية فى الوعى بالمسألة الثقافية العربية. ويكاد مالك بن نبى يكون نظيراً لرايموند وليامز فى بحث المشكلة مع كون ابن نبى منطلقاً من إشكالية الحضارة والفكر الإسلامى وكون وليامز منطلقاً من إشكالية النقد والأدب والفكر الماركسى. ويلاحظ ابن نبى فى بدايات كتابه أن الثقافة بوصفها حضوراً كانت موجودة فى روما وأثينا كما كانت فى دمشق وبغداد، ولكن ليس بوصفها تحديداً وتشخيصاً لواقع اجتماعى أو تعريفاً لفكرة "ثقافة." ولهذا لا نعجب لعدم وجود الكلمة "فى وثائق العصر أو فى مؤلفات ابن خلدون؛ لأن فكرة (الثقافة) جاءتنا من أوربا."[٣٥] كما أن الكلمة لَمْ تكتسب فى العربية بعدُ قوة التحديد التى ينبغى أن تتوافر لكل علم مفهوم. ولذا يكتبها المؤلفون، فى وقت ابن نبى وبجانبها الكلمة الفرنسية أو الإنجليزية. ويلاحظ ابن نبى فى السياق نفسه أنه ربما استخدمت الكلمة لأول مرة فى العربية فى مستهل القرن، ويشير فى الهامش المذكور إلى أنه "لعل من المفيد أن يهتم باحث بالكشف عن اسم واضع هذا التوليد، منذ تاريخ إضافته إلى ثروة الكتابة العربية."[٣٦] وبالطبع ليس لدينا بَعْدُ معجم تاريخى أو بحث من قبيل بحث وليامز عن الثقافة والمجتمع حتى نقف على حقيقة المسألة. ومهما يكن من أمر، فقد اكتسبت الكلمة الآن فى العربية ما كان يرجوه لها ابن نبى، وإن كنا لا نزال لا نعرف تاريخ استخدامها الحديث فى العربية. ونستطيع أن نقترح أهمية المقارنة بين كون الكلمة الأجنبية مشتقَّةً من أصل لاتينى، يتعلَّقُ بالزراعة وتهذيب النبات وكون الكلمة العربية مشتقَّةً من أصل، يعنى إقامة الاعوجاج للعود غير المستقيم أو غيره، وينتهى إلى معنى الحذق والفهم والفطنة وسرعة التعلم. فثمة اشتراك فى الأصل المادى للكلمة فى كلا الأصلين، أدَّى بالتالى إلى اختيار موفَّق فى استخدامها العربى الشائع. ولكن بالطبع يبقى الفرق بين الحالتين متمثلاً فى وعى أصحاب كل ثقافة بمفهوم "الثقافة" نفسه ومدى تجلِّى هذا الوعى فى مظاهر متنوعة. وقد يكون من المهم كذلك أن نشير هنا إلى أن مصطلح "حضارة" يستخدم فى بعض الكتابات، عربية كانت أم غير عربية، مرادفاً لمصطلح "ثقافة،" وإن

كان الفرق بينهما أوضح من أن يثير التباساً مقصوداً عندما يستخدمان مترادفين، على نحو ما يفعل هشام شرابى فى تسميته النقد الثقافى بالنقد الحضارى، كما سوف نرى أدناه بشيء من التفصيل.

أما الأسماء الأخرى التى يمكن ذكرها هنا فى نقطة "الوعى بالمسألة الثقافية" العربية، أو فى العربية، وما يتصل بها بنقطة "التراث" فى الحقبة المحددة للبحث فتشمل: زكى نجيب محمود، وله كتب كثيرة فى الموضوع منها "فى تحديث الثقافة العربية"(١٩٨٧)،[٣٧] ومحمد عابد الجابرى "فى بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة فى الثقافة العربية"(١٩٨٥)، وهو الجزء الثانى من كتابه "نقد العقل العربي"[٣٨] وبرهان غليون فى "الوعى الذاتى"(١٩٨٦)[٣٩]، وإدوارد سعيد فى "الثقافة والإمبرالية" (١٩٩٣، و"الترجمة العربية" ١٩٩٧)،[٤٠] وجورج طرابيشى الذى ينتقد التيارات الماركسية والقومية والعلمية فى نظرتها إلى التراث، وذلك فى كتاب بعنوان "مذبحة التراث فى الثقافة العربية المعاصرة" (١٩٩٣)،[٤١] ويمكن هنا أن نضيف كتاباً لعبد المجيد بوقربة بعنوان "الحداثة والتراث: الحداثة بوصفها إعادة تأسيس جديد للتراث"(١٩٩٣)[٤٢]، وسوف نتوقَّف عنده وقفة مطوَّلة أدناه. ويمكن أن نضم هنا عمل عبد الحليم عويس عن "فقه التاريخ وأزمة المسلمين الحضارية" (١٩٨٦)،[٤٣] وعملاً جماعياً بعنوان "المثقف العربي: همومه وعطاؤه" (١٩٩٥)،[٤٤] وكذلك عمل رضوان السيد وأحمد برقاوى بعنوان "المسألة الثقافية فى العالم العربي/الإسلامى" (١٩٩٨) تحت عنوان عام هو "حوارات لقرن جديد".[٤٥] ونضيف هنا كتابين آخرين لعبد الإله بلقزيز:[٤٦] الأول بعنوان فى "البدء كانت الثقافة: نحو وعى عربى متجدِّد بالمسألة الثقافية" (١٩٩٨)، والعنوان دالٌّ بما فيه الكفاية، والآخر بعنوان "نهاية الداعية: الممكن والممتنع فى أدوار المثقفين" (٢٠٠٠)، وسوف نتوقَّف أدناه عند هذا الكتاب لاحتوائه على إشارات مهمة إلى "الأدب" وعلاقة المثقفين به. وثمة مقالة لإبراهيم غلوم عن "الحراك الثقافى بين دول الخليج ودول المغرب العربى،" (١٩٩٩) وكتاب أخير فى الموضوع نفسه (٢٠٠٢)،[٤٧] وأخيراً أكثر من عمل لعبد الله الغذامى، آخرها بعنوان "النقد الثقافي: قراءة فى الأنساق الثقافية العربية [مقدمة نظرية]"(٢٠٠٠).[٤٨]

فهذه العناوين جميعها تَدُلُّ دلالةً قويَّةً على وَعْى أصيل بالمسألة الثقافية، إلى جانب ما تتناوله من موضوعات لها علاقة بالثقافة العربية. ولعل من أهم ما نلاحظه فيها من موضوعات، تتصل بهذا الوعى على نحو جوهرى، كما تتصل بالمسألة الأدبية النقدية، موضوع "اللغة،" و"التراث،" و"الهوية"، و"الحوار مع الآخر،" و"الثقافة فى بُعْدِها الجماهيرى،" و"إشكالية المثقف" نفسه، بالإضافة إلى "الكشف عن بعض الأبعاد الإنسانية للثقافة العربية"، فى مقابل "بعض إشكاليات الثقافة" من مثل مكانة المرأة فى المجتمع ونظرة الثقافة إليها، وأخيراً ثمة محاور أخرى تتعلق بعلاقة الثقافة والبعد الثقافى بالثقافة العلمية والثقافة الأدبية.

والإشارة إلى **"المثقف" و"المثقفين"** ذات أهمية جوهرية فى مسألة **الوعى بالمسألة الثقافية**. فالناقد الثقافى هو المثقف الذى يقوم بعملية النقد الثقافى، ولكنه هو نفسه، بتاريخه فى الثقافة، وارتباطه بالسلطة فى غالب الأحيان، يصبح إشكالية فى الموضوع؛ إذ يُعَدُّ الناقد الثقافى إفرازاً للثقافة التى يمارس نقده الثقافى عليها. وقد أشرنا إلى فكرة أدورنو فى هذا السياق، فى مقالتنا الأخرى عن النقد الثقافى، المشار إليها أعلاه، وقد يكون من المستحسن أن نعود إلى تلك الإشارة هنا نظراً لأهميتها. فهنا يعلِّق هازارد آدمز على مقالة أدورنو المذكورة أعلاه، ويرى أن المشكلة

بالنسبة إلى أدورنو قد تتعلق بأن موضوعها هو المسافة التى يتخذها الناقد، بالمعنى الأكبر الذى أعطاه أدورنو للكلمة في سياق تفسير "النظرية النقدية" لديه. وهذه المشكلة هى مشكلة تورط الناقد الثقافى ضمنياً وتصريحاً فى الثقافة التى يفحصها. ذلك أن الناقد الثقافى، الذى ليس لديه استقلال ذاتى، يكون أقرب إلى أن يعيد إنتاج الأنساق categories السائدة اجتماعياً، ويساهم بالتالى فى إبقاء الوضع الراهن على ما هو عليه. ويتطابق الأمر نفسه حتى مع المسافات التى يسعى الناقد الثقافى إلى تجاوزها. إن أدورنو يطرح نقداً جدلياً يكون بموجبه الناقد الثقافى داخل الثقافة وخارجها في الوقت نفسه. ولا بد أن يكون هذا النقدُ المقترَح نقداً واعياً بذاته. ويتفق موقف أدورنو هذا مع شَكِّهِ وفراره من كل الثنائيات التى نحتفل بها مثل الذات/ الموضوع. وهو يعارض كل العمليات التى تنحو نحو الكُلِّيَّة "totalization،" مؤكداً أن "الكُلَّ هو الزَّائِفُ." ولهذا يجب أن يكون النقد محتفظاً بحركة جدلية. والأعمال العظيمة فى الفن والفلسفة "ارتبطت دائماً بالحياة الواقعية للمجتمع الذى خرجت منه." وعلى نحو يوحى بالمفارقة بالنسبة إلى أدورنو يعطى إصرارُ الفنِّ على استقلاليته "الوَعْدَ بِظَرْفٍ تَتَحَقَّقُ فيهِ الْحُرِّيَّة." وإذا كان هذا الوَعْد وعداً "ملتبساً" فإنه كذلك بسبب حالة الثقافة فى الوقت الحاضر [توفى أدورنو فى ١٩٦٩]. ولم يكن أدورنو متفائلاً بتحقق هذا الوعد. وفى الوقت نفسه كان يرفض أن يتخلَّى عن رؤيته الاجتماعية اليوتوبية. وإلى الحدِّ الذى تنطوى فيه الاستطيقا على الكمال والثبات فإن أدورنو يعارضها، حتى لو دفعه هذا إلى معارضة الكمال المتضمَّن فى أى يوتوبيا ثابتة. وينطوى كلام أدورنو على نقد واعٍ بذاته للناقد الثقافى ولنوع النقد الذى يقوم به فى المجتمع الذى يوجه إليه كلامه.(٤٩)

ويمكن للمرء أن يراجع قضية **"المثقف"** فى كتابات مهمَّة لعلى حرب، وكتاب أخير له، سوف نتوقف عنده وقفة خاصة عن "مصائر المشروع الثقافى العربى"(٢٠٠١).(٥٠) وخالد زيادة صاحب كتاب "السلطان: حرفة الفقهاء والمثقفين"(١٩٩١)،(٥١) وهو يشير بالتالى إلى كتاب شرابى المبكر بعنوان "المثقفون العرب والغرب"(١٩٧١)،(٥٢) كما يشير إلى كل من العروى والجابرى فى مناقشتهما للموضوع نفسه.(٥٣) وفى مقالة أخيرة بعنوان "العَوْلَمَةُ وَانْعِكَاسَاتُها عَلَى الثَّقَافَةِ العَرَبِيَّة،" يَنْعَتُ جورج طرابيشى المثقفين بأنهم ورثة الفقهاء، وأن وظيفتهم "منذ عصر النهضة، وفى شطر أساسى منها، كانت ولا تزال السيطرةَ على عالَم الخطابِ أكثر مِمَّا عَلَى عَالَمِ الحقائِق، وَعَلَى الْمَفاهِيمِ أكثرَ مِمَّا عَلَى الوقائع، وَبالتالى، وَبلُغَةٍ تُراثِيَّةٍ، عَلَى الأذْهَانِ أكثرَ مِمَّا عَلَى الأعْيَان."(٥٤)

٣-٢

أما بالنسبة إلى **"اللغة"** فيمكن النظر فى أعمال كثيرة لنقاد الثقافة ونقاد الأدب على السواء، منها عمل مهم للسعيد بدوى بعنوان "مستويات العربية المعاصرة فى مصر: بحث فى علاقة اللغة بالحضارة"(١٩٧٣)،(٥٥) وقد كتبنا رسالة بالإنجليزية (الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٨٢) عن مستويات اللغة فى أعمال يوسف إدريس فى ضوء عمل بدوى. وقد عرض كُلٌّ من الجابرى، وزكى نجيب محمود، والغذامى، وبلقزيز لموضوع "اللغة".(٥٦) وقد لاحظنا أن "اللغة" من الموضوعات الأساسية فى الوعى الثقافى الغربى كذلك. ويمتد الاهتمام بموضوع "اللغة" عند كتاب آخرين، ينبغى ذكرهم هنا وهم: هشام شرابى فى فصل مهم له بعنوان "لغة النقد الحضاري" فى كتابه "النقد الحضارى للمجتمع العربى فى نهاية القرن العشرين" (١٩٩٠)،(٥٧) وعلى الوردى فى "أسطورة الأدب الرفيع"(ط٢، ١٩٩٤)،(٥٨) ومقالة لحسام الخطيب بعنوان "اللغة العربية والمشكل

اللغوي" (١٩٩٢)، [٥٩] وأخرى للغذامى بعدها فى الكتاب نفسه الذى يحمل عنوان "الثقافة بوصفها تعبيراً"، وعنوان مقالة الغذامى "الإنسان بوصفه لغة (سؤال المشكل الحضارى العربي)"." [٦٠]

فى هذه الأعمال جميعاً وَعْى حَادٌّ وَعَمِيقٌ بأهمية اللغة العربية فى الثقافة المعاصرة، بداية من التعليم العام وحتى بعد الانتهاء من الدراسة الجامعية، وفيها كذلك ربط واضح بين اللغة والهوية والتراث بكل أبعاده اللغوية والإبداعية. كما تشير بعضها إلى خطورة الصورة المرئية على اللغة؛ إذ تلغى اللغة الطبيعية وتخلق لغتها الخاصة." [٦١] بل إن للغذامى فصلاً شيقاً فى كتابه الأخير عن النقد الثقافى بعنوان "اختراع الصمت/نسقية المعارضة،" وهو يربط بين هذا الاختراع واختراع الفحل فى الثقافة العربية بوصفهما نسقين متقابلين: يَلْزَمُ الأولُ الصمتَ لأنه ضَعِيفٌ، ويَنْشُدُ الآخَرُ الفصاحةَ لأنه قوى." [٦٢] أما كتاب الوردى المشار إليه أعلاه بعنوان "أسطورة الأدب الرفيع" فلهجته لِجَاجِيَّةٌ، ويتطرَّق إلى قضايا لغوية وأدبية ونقدية تفصيلية كثيرة، وإلى مدى تأثيرها جميعاً على المجتمع العربى قديماً وحديثاً. ومناقشته، رغم ذلك، تتميَّز بِحِدَّةِ الإحساس بالمشكلة، ووضع اليد على الجراح الثقافية، إذا جاز التعبير. ويكاد يقف كتابه نظيراً لكتاب زيادة المشار إليه أعلاه.

وأخيراً نتوقَّفُ عند شرابى فى فصله عن "لغة النقد الحضارى." والحقيقة أن لشرابى أعمالاً أخرى مهمةً فى المسألة الثقافية، تستحق الوقوف عندها، ولكننا نعطى مثالاً فحسب من هذا الكتاب الموجز لأهميته البالغة للمسألة الثقافية والنقد الثقافى. يرى شرابى ابتداءً "أنَّ الحركاتِ الاجتماعيةَ لا تقومُ خارجَ الفكرِ أو ضِدَّ الفكرِ أو النظريةِ بَلْ مِنْ خِلالِهِمَا." [٦٣] وهو يؤمن فى السياق نفسه والصفحة نفسها بأن التاريخ يُحَقِّقُ نفسَهُ من خلال الشعوبِ والجماهيرِ لا من خلال "المفكرين" أو "المثقفين" أو "القادة." وبهذا الاحتراز يذكر شرابى فى مقدمته أن "هناكَ بداياتٍ لحركةِ نَقْدٍ حَضَارِى نراها تنمُو وتزدهرُ اليومَ فى المجتمع العربى، متمثِّلةً فى فكر نقدى ديمقراطى مشارك ينبعُ من الحوار والتبادل الحر، ويناهضُ فى آن إيديولوجيةَ الفكرِ "الثوري" القديم وغيبيَّاتِ الفكر الأصولى النامى. لكنه لا يعارضُ ولا يرفضُ ما ينادى به أى مِنْ هذَيْن التيارَيْن من "حقائق" كُلِّيَّةٍ وما يرفعُ مِن قِيَم أزليَّةٍ، بقدرِ ما يركِّزُ اهتمامَهُ فى شئون الحياةِ الوجوديةِ ومشاكلها العمليةِ التى تتناولُ حياةَ المجتمعِ وفئاتِهِ المختلفةَ، وبخاصة الفئاتِ المهمَّشةَ والمنسيَّةَ والمسحوقةَ (الفقراء والنساء والأقليات والأطفال)، وإشكالياتِ التغيرِ الاجتماعى والتحرير الذاتى." [٦٤] ويرى شرابى أن ثمة "ثلاثَ ظواهرَ تكمُنُ فى صميم ما يرمى هذا النقدُ الحضارى إلى كشفهِ فى العِقدِ الأخير من هذا القرن [العشرين]: الحداثة، قضية المرأة، القوى أو الحركات الاجتماعية." [٦٥] ويَتِمُّ هذا الكشف من خلال الوعى الحضارى نفسه الذى أصبحت معالمه واضحة فى كتابات جيل جديد من المفكرين والناقدين العربْ. كما يتناول هذا الوعى إشكاليتين مركزيتين: هيمنة البنية الأبوية (البطركية، البطريركية) فى المجتمع العربى المعاصر وسُبُلَ استئصالها جذرياً. وهو لا يقصد هنا "الثورة" أو "الانقلاب" على النمط القديم (الفاشل)، بل يقصد عبر عملية انتقال شامل من نظام الأبوية إلى نظام الحداثة، سواء على صعيد الدولة أم على صعيد الفكر والاقتصاد والمجتمع الحضارة عامة. وهكذا لا تكمُنُ وظيفة النقد الحضارى فى تحقيق أى شيء على صعيد الممارسة المباشرة، بل فى تسليط الضوء على الواقع وتاريخه والكشف عن حقيقته الظاهرة والخفية وتخطيط أساليب ومتطلبات تجاوزه راسماً الخريطة الفكرية التى تضيء سُبُلَ الفكر والممارسة معاً.

ويعالج شرابى فى كتابه إلى جانب "لغة النقد الحضارى،" موضوع "الذات فى صورة الآخر،" و"معنى الحداثة." وسوف نعود إلى بعض جوانب الموضوعين الأخيرين فى موضع تالٍ من البحث الراهن. أما الذى يَهُمُّنا هنا منه فهو الجانب الأول عن "اللغة." وهو فى هذا الفصل يشكو، كما فعل الوردى فى "أسطورة الأدب الرفيع"، من سطوة اللغة العربية الفصحى وعلاقتها بالفكر الذى تحمله، وذلك بوصفهما؛ أى اللغة والفكر، انعكاساً للواقع الثقافى الاجتماعى النفسى، الأبوى الخانق الذى يرفض كل تغيير فى اللغة والفكر. ومحاولة كتابة نص نقدى أو إبداعى جديد دون استخدام لغة جديدة لا يمكن أن يغير الوعى، ولكن العكس هو الصحيح. وكذلك الأمر فى قراءة النص التى تضاهى فى أهميتها كتابته. "فالقِراءَةُ تأتِي فِعلاً قَبْلَ الكِتَابَةِ." [٦٦] ويرى شرابى أنه لا مناص من إتقان لغة أجنبية إتقاناً تاماً، يمكن بواسطتها الدخول فى وعى فكرى آخر، كما يمكن عبر إتقانها وضع أسس لغة عربية حديثة، تقف فى مقابل الكتابة العالية التى تستهدف النخبة المثقفة، الأمر الذى يغرِّب هذه الكتابة عن البيئة الموجهة إليها.[٦٧] ويستمر شرابى فى الإلحاح على هذه النقطة قبيل نهاية فصله الثانى عندما يشير إلى الاتجاه النخبوى فى الحركة النقدية العربية اليوم، وإلى الصعوبة التى لا يستطيع النقادُ العربُ التغلب عليها أو التهرب منها بسهولة، وهى الصعوبة الممثَّلة بالتناقض بين النقد الجذرى الذى ترمى إلى ممارسته الحركة النقدية الجذرية واللغة التى تضطر إلى استعمالها فى ممارسة هذا النقد، وهو التناقض عينه الذى يعبر عنه دريدا فى وصفه للعقبات اللغوية والفكرية التي تجابهها حركة النقد التفكيكى فى عملية نقدها للفلسفة الغربية. فتفنيد اللغة، إلى جانب تفنيد العقلية التى تنغرس فيها هذه اللغة يساعدان جميعاً على إمكانية صياغة خطاب علمانى نقدى قادر على مجابهة الخطاب الأبوى المهيمن وتجاوزه.[٦٨]

٣-٣

نتناول تحت هذه الفقرة الأساسية ثلاث فقرات فرعية، تشمل أعمالاً لثلاثة من نقاد الثقافة الذين أشرنا إليهم أعلاه، وذلك بوصفهم نماذج لتناول قضايا بعينها: "التراث"، و"المثقف"، و"النقد" (الأدبي/الفلسفي) نفسه. ويجمع بين هذه الأعمال أن أصحابها اهتموا بالدور الذى يقوم به الأدب والنقد الأدبى فى تأسيس المسألة الثقافية وفى حلِّ إشكاليتها أو الكشف عن هذه الإشكالية.

٣-٣-١

وأولهم هو عبد المجيد بوقربة فى عمله المشار إليه أعلاه عن "الحداثة والتراث"(١٩٩٣). فى هذا الكتاب مقدمة مهمة بعنوان "الثقافة العربية وإشكالية التأسيس،" يفحص فيها الكيفية التى مارس بها أجدادنا فى عصر التدوين الثقافى بناءَ معارفهم بغية البحث عن إمكانية استعادة هذه الكيفية فى تأسيس معارفنا. وتتلخص هذه الكيفية فى تأمل رد فعل العرب على الهجمة الشعوبية فى تلك الحقبة، وهى الهجمة التى توجهت إلى مهاجمة الماضى العربى والطعن فى ثقافته وفكره وحضارته. ومن ثم كانت جهود العرب فى إعادة تأسيس شامل للموروث الفكرى بكيفية تمكنه من التصدى لعملية الطمس التى تستهدفه من طرف الحركة الشعوبية. ويشير بوقربة هنا إلى تدوين "اللغة" بوصفها ذات دور كبير فى نقل الفكر وتشكيله وتأطيره. ومن هنا كان الرجوع إلى اللغة القديمة النقية الموروثة عن العصر الجاهلى، وهى ما تمثل "الإطار المرجعى الذى

بموجبه تتقرّر كل أنواع النشاط الفكرى والعلمى داخل الثقافة العربية." (٦٩) ولكن بوقربة يرى جانباً سلبيًّا فى هذه العملية. ومن هنا يرى المؤلف أن ربط عملية الإبداع المعرفى فى الثقافة العربية بالمعانى والرموز التى تنطوى عليها الألفاظ الموروثة من العصر الجاهلى أدّت إلى تكريس عدد من الآليات والسلطات التى قتلت العلم والمنطق فى تاريخ هذه الثقافة لقرون طويلة.

ويتوقّف بوقربة عند كل واحدة من تلك الآليات: فآلية التجويز فى منظور الفقهاء والمتكلمين العرب جعلت الأشاعرة يعتبرون بناء الخطاب الدينى على مفهوم المعجزة على الرغم من أن هذه الآلية لا ترتد فى أصلها إلى الدين. أما آلية الاقتران العادى فينبنى على نفى مبدأ الحتمية الذى يحكم الظواهر الفيزيائية عند أبى الحسن الأشعرى. كذلك لا تقوم آلية القياس بالمقاربة على أساس الكشف عن الصفات المشتركة بين الأشياء التى تجعلها ذات طبيعة واحدة، تخضع للشروط والمبادئ نفسها. وقد أدّى استخدام هذه الآلية فى عملية الإبداع الفكرى إلى أن جعل منها عائقاً إبستمولوجيًّا أمام البحث والاستقصاء فى نشاط العقل العربى. ومنها كذلك آلية سلطة اللفظ والمعنى التى تؤدى إلى عقم الفكر؛ لأن المعانى معطاة سلفاً وليست من نتاج عملية التفكير. أما الآلية الأخيرة فهى سلطة النص على العقل العربى؛ مما أدّى به إلى الاكتفاء بالاعتماد عليها فى مقابل الطبيعة التى يشتغل عليها العقل العلمى فى العصر الحاضر وخصوصاً عند الأوربيين.

يرى بوقربة أن الحاجة الملحة والآنية للفكر العربى الحديث والمعاصر إلى إعادة تأسيس قضاياه وتصوراته ضمن رؤى نقدية جديدة، تستهدف القطيعة مع المفاهيم والآليات التى أقام عليها أجدادنا تراثهم. وهو يبنى كتابه على هذه النتيجة، المسلّمة، موضّحاً أننا منذ اصطدامنا بالنموذج الأوربى، عقب حملة نابليون بونابرت على مصر، والنظريات الفكرية السياسية والفلسفية الغربية تكتسح الساحة الثقافية لدينا، ترجمةً واقتباساً، واستلهاماً وتقليداً، ولكنه غالباً ما كان يتمُّ بكيفية ارتجالية، تقتصر فحسب على البطانة الإيديولوجية التى تلفُّها؛ ممّا حوّل هذه النظريات إلى عوائق إبستمولوجية، تساهم فى تعميق الهوة بين التراث والحداثة بدلاً من إغناء الثقافة العربية بمفاهيم واستشرافات جديدة. ينطلق بوقربة من هذا التوضيح إلى التساؤل عن كيفية إعادة تأسيس التراث، وكيفية إمكان التخلص من الثنائية الإيديولوجية التى وضعتنا فيها إشكالية الأصالة والمعاصرة. ويرى أن هذه الإعادة القائمة على المفاهيم والتصورات التى يقوم عليها الفكر الفلسفى والعلمى اليوم هى المخرج الوحيد، فى نظره، من مأزق الأصالة والمعاصرة. فمن جهة سوف تؤكد هذه العملية استمرارية التراث وتغنيه، ومن جهة أخرى سوف تحررنا من سلطاته ومشكلاته.

وهكذا يضع بوقربة المبادئ التى تحقق ما يصبو إليه، وهى تتلخّص في: الانتقال من مفهوم التجويز إلى مفهوم السببية، ومن مفهوم الاقتران العادى إلى مفهوم الحتمية، ومن آلية القياس بالمقاربة إلى آلية القياس بالتحليل والتركيب والاستدلال بالملاحظة والتجربة، والتحرر من سلطات النص باتباع طريقة حديثة فى التعامل مع النصوص، طريقة تقوم على استخلاص معنى النص من النص ذاته بوصفه شبكة من العلاقات، وتوجيه الانتباه إلى ملاحظة هذه العلاقات قصد تعرية الثوابت وتحديد المتغيرات. ومن هذه المبادئ أيضاً إعادة تأسيس التراث على صعيد الوعى العربى المعاصر بصورة تُحقِّق له تاريخيته فى مقابل السكونية التى يتسم بها؛ مما يجعله جزراً ثقافية منفصلة فى الزمان وانفصالها فى المكان. ومنها كذلك التخلى عن مفهوم الحاكمية والوصية والإمامة فى الوعى العربى وإعادة تأسيس الإسلام السياسى على مفهوم الإجماع الذى يتضمن تحقيق أرضية

مشتركة بين أفراد المجتمع عن طريق الاقتراع والتمثيل الحر. وأخيراً القطع مع التصور الخلدونى للدولة وتأسيس مفهوم عصرى للدولة.

يمضى بوقربة، فى فصله الثاني[٧٠] إلى قراءة المضمون الاجتماعى لعقيدة التوحيد فى الإسلام قراءة تاريخية تحليلية بغية التدليل على أن البعد الاجتماعى للدين لا ينفصل عن البعد الثقافى بحيث يدل على انعكاس الصيرورة الاقتصادية ـ الاجتماعية على أفكار أصحابه وتصوراتهم، أو بتعبير آخر، وعيهم، وفقاً للقوانين الداخلية لحركة الوعى البشرى ذات الاستقلالية النسبية عن حركة الواقع الموضوعى. وفى هذا الإطار يربط بين عقيدة التوحيد فى الإسلام وحركة التوحيد اللغوى فى العصر الجاهلى وما صحبها من تفكيك النظام القبلى اقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا تدريجيًا حتى وصل إلى أشكاله الناضجة فى الإسلام. ويَعُدُّ المؤلف فى هذا السياق، على خلفية فكرية ماركسية، قراءةَ لغة مجتمع ما قراءةً لتاريخ هذا المجتمع أو ذاك، خلال مراحل نموه وتطوره. وهنا تتجلى الحقبة الأخيرة من العصر الجاهلى بوصفها صورة وافية للكيفية التى تمَّ بها توحُّد اللهجات القبلية وانصهارها فى لغة أدبية مشتركة فى الوقت نفسه الذى كانت تتمُّ فيه عملية التوحد الاجتماعى. ومن ثم يقف المؤلف عند مجمل الأشكال الفكرية التى عكست تلك التغيرات الحاصلة فى البنية المادية للمجتمع الجاهلى، "مبتدئين بالشعر،" على حدِّ تعبيره، متبعاً إياه بالأساطير، والحنيفية، والإسلام.

لا يقلُّ الشعرُ الجاهلى، بوصفه أحد الأشكال الثقافية فى المرحلة الزمنية التى تمتد على مساحة قرن ونصف قبل الإسلام، وبوصفه عاكساً لنظرة بعينها إلى العالم والمجتمع، أهميةً عن القرآن والتاريخ والأساطير فيما يقدمه لنا من صور واضحة وجلية عن الحقبة القريبة من ظهور الإسلام. وهنا يعطى المؤلف نماذج من شعر طرفة بن العبد، وشعر الصعاليك، وحاتم الطائى، ويشير إلى تفاعل الشعر الجاهلى مع الأشكال الثقافية الأخرى التى شكلت اللبنة الأساسية فى الفضاء المعرفى لعرب الجاهلية، الأمر الذى أدَّى، لدى فريقين من الشعراء الجاهليين، إلى تنامى المستوى التجريدى المتعالى للوعى بالتوحيد فى مقابل المستوى التجسيدى للوثنية فى شعرهم: الشعراء الحنفاء من ناحية، وبعض الشعراء المعروفين مثل: متمم بن نويرة، وامرئ القيس، وزهير بن أبى سلمى، وجران العود النميرى.

وتعليقاً على عمل بوقربة نستطيع أن نلاحظ ملاحظتين أساسيتين: الأولى أنه عمد إلى نقد 'قراءة' علماء اللغة العربية فى العصر الجاهلى فى عصر التدوين بوصفها قراءة قاصرة عن إدراك الفروق الجوهرية بين مستويين للوعى فى تلك اللغة: الوعى المباشر الذى يعكس عقلية شفهية بدوية قبلية، والوعى غير المباشر الذى يعكس تفاعلاً مع المعطيات الأخرى للمجتمع؛ مما جعل العقلية التى يصدر عنه عقلية كتابية حضارية تجريدية (توحيدية) على مستوى الإنسان القابل للدخول فى مسيرة التطور الطبيعى للبشرية نحو الحضارة والتقدم 'العلمى.' والملاحظة الأخرى هى أنه رصد الجانب السلبى للربط بين عملية الإبداع المعرفى فى الثقافة العربية وبين المعانى والرموز التى تنطوى عليها الألفاظ الموروثة من العصر الجاهلى، وما نتج عن ذلك من تكريس الآليات والسلطات التى قتلت العلم والمنطق فى تاريخ هذه الثقافة لقرون طويلة. وفى مقابل ذلك حدَّد عوامل بناء التراث على المفاهيم والتصورات التى يقوم عليها الفكر الفلسفى والعلمى اليوم، الأمر الذى سوف يؤكد استمرارية التراث وإغنائه من ناحية، وتحريرنا من سلطاته ومشكلاته من

ناحية أخرى، ومن ثم ننقذ من مأزق الأصالة والمعاصرة، على نحو ما عرضنا أعلاه، نقلاً عن المؤلف. وعلى الرغم من أن فكرة بوقربة قد أصبحت شبه متفق عليها بين كثير من نقاد الأدب والثقافة العربية، سواء أكانوا من القدماء مثل محمد بن سلام الجمحى أم من المحدثين مثل مصطفى ناصف،(٧١) فهو يلتفت إلى جذر للإشكالية، متمثِّل فى عملية تدوين اللغة فى عصر التدوين، وتأثير هذه العملية سلبيًّا على اتجاهات مختلفة فى الاستيعاب الحضارى والعلمى والمنهجى للذات وللآخر، وتحديد الكيفية التى يمكن بها أن يتعدَّل مسار عناصر الرؤية النقدية للعلاقة مع الذات/التراث والآخر/الغرب، خارج أية إيديولوجية أو نظرية فلسفية، بل بوصف تلك العناصر آليات وأدوات إجرائية، أو بتعبير آخر، بوصفها بيداغوجيا العمل الثقافى، تساعدنا على ممارسة عملية الانتظام العقلانى النقدى فى تراثنا. إن هذا الالتفات هو بذاته تنقية واعية للخلط بين الساكن والمتحرِّك، والانكفاء على الذات والاندماج فى العالم والطبيعة، يأخذ فيه الأدب والأشكال الإبداعية الأخرى المكان الذى تستحقه فى الفضاء المعرفى للثقافة العربية القديمة والمعاصرة على السواء.

٣-٣-٢

أما عبد الإله بلقزيز فى كتابه عن نهاية الداعية فيعرض لإشكالية الخلط المتوهم بين المثقف العربى الكلاسيكى الذى كان ينهض بدور الداعية فى العصر الوسيط والمثقف المعاصر الذى لا يمكن أن يقوم بهذا الدور القديم بحكم الظروف السياسية والاجتماعية والمعرفية التى جعلت المثقف/الداعية الكلاسيكى "إيديولوجى الدولة وعقلها" على حساب النص الذى كان يستدعيه وقت الحاجة من داخل المدوَّنة الموضوعة تحت تصرفه. ولا يقصد المؤلف الهجوم على المثقف، بل الدفاع الصادق عنه ضد الداعية، أو بقايا الداعية فيه، على حدِّ تعبير بلقزيز فى مقدمته.(٧٢) وفى مدخل كتابه(٧٣) يرى أنه لا يمكن التأريخ لعلاقة المثقف العربى الحديث بمُثلَّثه الإشكالي: المعرفة، والجمهور، والسلطة، إلا من حيث هو تأريخ لعلاقات من التوتر الإشكالى بين حدود متعارضة متنابذة: **بين حدِّ الأصالة والمعاصرة فى الفكر والمعرفة، وحدِّ الشعبوية والنخبوية فى الوعى الاجتماعي والسياسي، وبين حدِّ المعارضة والموالاة فى علاقته بالسلطة!** [التأكيد من صنع المؤلف]. ولم تكن علاقات التوتر تلك تعكس، فى الغالب، إلا عجزاً مزمناً عن بناء مساحات للتركيب والتوازن بين المتناقضات!

ويرى بلقزيز أن تاريخ المثقف العربى الحديث "على صعيد المعرفة هو - ابتداءً - **تاريخ المرجع فى وعيه**"، ويعنى تاريخ علاقته بالمنظومات الفكرية التى يُشَدُّ إليها وعيه ولاءً أو سؤالاً. وهنا يرى المؤلف أهمية ملاحظة ظاهرة العلاقة الثابتة والحاكمة التى شدَّت المثقف إلى المرجعين: العربي-الإسلامى الكلاسيكى الموروث، والأوربي-الغربى الحديث، منذ بواكير اتباعه فى القرن التاسع عشر وفواتح القرن العشرين. وهذه العلاقة هى نفسها التى أسَّست فى جوف الثقافة العربية **إشكالية الأصالة والمعاصرة، التقليد والحداثة**، وغيرهما من الترادفات والثنائيات المفهومية، ومنها القصيدة الكلاسيكية والشعر الحر. وقد شكَّلت هذه الثنائيات مفارقة جوهرية صنع منها المثقف، وفى سياقها عاش، وعليها سيموت.

وفى ضوء تلك المفارقة، مع ذلك، ينبغى التفريق بين مثقف المجتمع العربي-الإسلامى فى العصر الوسيط والمثقف العربى اليوم الذى لَم يعد فى وسعه أن يتمتع بالمكانة الاعتبارية التى كانت

للأول. لدى الجمهور، ولدى الخاصة، كما لدى الدولة، لأسباب تتعلّق بمتغيرات المجال المعرفي في العصر الحديث، كما تتعلّق بتحوُّلات البنى السياسية والاجتماعية ونسق القيم في المجتمعات العربية المعاصرة، وبغياب الحافز الأعلى (الحضاري) لدور المثقف.

كذلك يعطى بلقزيز المثقف الكلاسيكي قيمةً كبرى بناءً على انتمائه عضويًا إلى حركة تاريخية كبرى هي إنتاج الحضارة العربية-الإسلامية في العصر الوسيط، كما يعطى، مثل بوقربة في الفقرة السابقة، المشروع النبوي المحمدي بداية من مكة والمدينة والمجال الحجازي وانتهاءً بسقوط غرناطة والخروج من الأندلس قيمة أساسية في حركة صعود تاريخي-حضاري نحو الشفوف والعالمية، وهو ما جعل في وسع المثقف الكلاسيكي أن يكون صاحب مشروع فكرى فعّال في مجتمعه، وتاريخه، وحضارته، وأن يكون عالميًا على خلفية مركزية حضارته في التاريخ العالمي. وفي مقابل هذا يأتي المثقف العربي الحديث الذي ليس أمامه سوى أن يهاجر إلى الماضي، باحثاً عن نقطة ارتكاز يقف عليها "متوازناً" ليساجلها مساجلة المدافع عن وجود متمايز صعب. أو أن يداري ويجاري، فيصغي، ويتعلّم، ويقلد، ويبشر، باحثاً عن سبيل إلى الاعتراف بكينونةٍ لم يعد يملك أن يقرّر الحق فيها منفرداً. وفي الحالين ألفى هذا المثقف نفسه مأزوماً في موقف مشغلة الدفاع عن حضارة لم تعد تستطيع أن تنتج إلا الحنين إليها، ولم يعد أمامه سوى أن ينتج بعيداً عن أي وازع حضاري يُشْعِرُه بالنجاعة والسيادة، وفي بيئة فكرية وثقافية لم يكن الفكر الديني فيها في قلب مشهد المعرفة، وأصبحت يقينيات المعرفة الإنسانية متصدعة وغلبت سيطرة العلم والتقنية والمعارف الحديثة، لتصبح الحقائق معها- عقلية كانت أم تجريبية- قابلةً للتغيُّر المستمر مع كل دخول جديد- يحرزه العلم- لفرضيات جديدة، ومناهج جديدة ومعطيات جديدة في نسيج ميدانه.

ينهي بلقزيز مدخل دراسته بالإشارة إلى أنه على الرغم من التحول المثير الذي أصاب مكانة المثقف العربي الحديث ووظيفته فإنه ما يزال يتقمّص دور الداعية، ويسند لنفسه أدواراً تتخطّى قدرته الفعلية على الأداء والإنجاز. ذلك أنه ما يزال أسيراً لصورته عن نفسه التي رسمتها له ظروف لم تعد موجودة. "إنه الوهم: يملك عليه الوعي، ويدفعه إلى تقمُّص هو شكل من أشكال التعويض النفسي. مكابرة لفظية ضد الاعتراف بالهزيمة: هزيمة صورة ودوراً"

ولعل الإشكالية التي يمكن أن نلمحها تعليقاً على منطلق بلقزيز وبوقربة وغيرهما في هذا التوصيف المشترك للمثقف العربي الحديث في مقابل المثقف العربي الكلاسيكي تتمثّل في إعطاء الأخير دوراً إيجابيًا على أساس الوسط الحضاري الذي كان يمارس فيه دوره في مقابل الوضع المتأزم لمثقف اليوم الذي لم يعد يملك أن يقوم بذلك الدور، لا لضعف فيه، بل لزوال الحاجة إليه؛ إذ باتت السلطة تتحصّل شرعيتها من خارج الإيديولوجية: من المشروع السياسي للنخب الحاكمة، ومن المشروع التنموي الوطني، ومن صناديق الاقتراع. وبات قصارى ما يستطيعه أن يظفر باعتراف الدولة وببعض عطائها عند الانتباه، وهو الذي كانت شرعية الدولة تتوقف على اعترافه بها. والإشكالية هنا هي أن بلقزيز نفسه، على سبيل المثال، يرى في دور المثقف الكلاسيكي بوصفه داعية دلالة سلبية؛ بدليل سعيه إلى تخليص المثقف المعاصر من هذا الدور، والدفاع عنه ضد الداعية، أو بقايا الداعية فيه، كما أشرنا في بداية الفقرة. وهو في نهاية تلك المقدمة ينعى على المثقف الكلاسيكي صوته، في صورة المثقف المعاصر، ويطلب منه أن يصمت وأن ينسحب من

المشهد بهدوء، ويأخذ معه ثرثرته الببغاوية ومهاتراته الكلامية. "فالدعاة أدعياء بلا زيادة ولا نقصان." وعلى الرغم من وعى بلقزيز بالتوتر الذى كان يشوب علاقة المثقف الكلاسيكى بالسلطان والجمهور والمعرفة، فإنه يرى أن الإطار التاريخى الحضارى الإيمانى الذى كان يمارس فيه ذلك المثقف دوره كفيل بجعله، بوصفه داعية، دوراً إيجابيًّا فى نهاية الأمر. أما المثقف المعاصر فيريد له أن يزوِّد ثقافته بمساهمة هى فى عوز إليها. "آن له أن يحترم دوره، وأن لا يتعدَّى حدود المعرفة فلا يظلم نفسه." إن هذه المقارنة تبدو إشكالية فى حدٍّ ذاتها؛ لأنها كذلك مبنية على مقارنة مع الماضى وعودة إليه، وهو ما يبدو أن بلقزيز يرفض أن يقوم به المثقف المعاصر نفسه. لعلنا نجد إجابة أكثر وضوحاً للمسألة فى بقية كتاب بلقزيز.

يعرض بلقزيز فى فصله الأول[٧٤] لمفارقات اللاتوازن والأمراض الثقافية وتعذيب الذات والفوبيا الثقافية، لينتهى إلى محاولة وضع تصور لتوازن نفسى للثقافة العربية من أجل إنتاج خطاب عربى سوى. وهذه كلها تختص بجيل المثقفين العرب الذى رأى النور فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، ونضج فى رحم نهاية الستينيات ومطالع السبعينيات، ويفترض فيه أن يمثل اليوم كتيبة الصدارة فى معركة اجتراح الأفكار والتصورات الكبرى التى يتزود بها وعى الناس فى مواجهة مطالب التنمية والبقاء، سواء تلك التى يجاهرون بها أو تفرضها عليهم أحكام المرحلة التى تعتصر وجودهم وتمتحن كيانهم. ومن ثم فإن المثقفين لم يتخاذلوا فى أداء دورهم لكنهم خذلوا. ومع ذلك فلا بُدَّ أن يكون المثقف مسئولاً عمَّا أصابه ويصيبه من بعض النواحى. وهنا يفحص المؤلف بعض مفارقات وعى المثقف سبيلاً إلى مقاربة السؤال. ومن هذه المفارقات تصور المثقف أن فعله الثقافى (أو الفكري) ينطوى على "دور عظيم" فى المجتمع والتاريخ، وهو "دور" قد تسرَّب إلى المثقف الحديث/الثورى من المثقف الكلاسيكي/الداعية، ولكن مبالغة الأول فى تصور هذا "الدور" من ناحية، واستضعاف الدولة إياه من ناحية أخرى يضعنا أمام كيمياء "فكرية" يختلط فيها شعور بالتفوق والتعالى بشعور الصَّغار والدَّعة. ومن هنا تأتى مفارقة أخرى، تتمثل فى أن المثقف العربى، أكاديميًّا كان أم اجتماعيًّا، ينتدب نفسه لأداء أدوار اجتماعية يعجز عن النهوض بها، وعلة ذلك هو العجز فى طبيعة عمله، أو بضاعته التى يعرضها على الجمهور، وفى طبيعة الأدوات التى يتوسَّل بها لإنجاز تلك الأهداف فى مجتمع لم تتعمَّم فيه تلك الوسائل بعد، الأمر الذى يضع مشروعه-المعرفى أو الالتزامي-أمام مأزق مستعصٍ على التجاوز.

وهكذا يعرض بلقزيز لأمراض المثقفين من مديح النفس، والنرجسية الثقافية، والسادية الثقافية على السواء إلى تعذيب الذات الذى ينتج عند بعض المثقفين العرب عن الوعى اللا تاريخى الذى لا يأخذ سياق الأفكار وظروفها فى الحسبان عند كل نقد فى مقابل من يفعل ذلك منهم فى مراجعة ماضيهم مراجعة سوية. أما الفوبيا الثقافية فمن مظاهرها الشعور بالمؤامرة والمنْزع العصابى الحادّ إلى رفض ثقافة الآخر. ولا يعيد التوازن سوى التحرر الذاتى ورياضة النفس- والوعى- على الاعتصام بأخلاق النسبية والموضوعية، فى التفكير، وتحلية النفس بقيم الاعتراف، وإرادة الإصغاء والحوار، والنقد المعرفى والواقعى، ومحاسبة النفس على قدر طاقة الفعل الذاتى، ثم تمثُّل العالم الخارجى بعيداً عن فرضية العدوان، وذلك كله من أجل إنتاج خطاب عربى سوى.

ومن أجل اتخاذ خطوة نحو هذا الخطاب يكرِّس المؤلف فصله الثانى لـ"زمن المراجعة" الذى يبدأ بالحاجة إلى إعادة كتابة تاريخ المثقفين العرب الحديث وإعادة تدوينه، بشرط أن تكون **كتابة نقدية وقراءة تاريخية**، تقوم على مساءلة المثقفين حول أدوارهم التى أدَّوْها وحصلوا على اعتراف من المجتمع بهم بوصفهم فئة، وحول **الأخطاء الكبرى** التى ارتكبوها وهم يتعاطون مع قضايا المعرفة والاجتماع، حتى دفع الوعى العربى- والمجتمع العربى - ثمنها غالياً. ويقع ضمن تلك المراجعة **نقد الأوهام والأساطير** التى صنعها أولئك المثقفون عن أنفسهم وعن قيمة "بضاعتهم." ويقصد المؤلف بهؤلاء المثقفين الإشارة إلى النهضويين: منهم المنتمين إلى التيارات والأحزاب المختلفة وغير المنتمين. وهنا يحدِّد المؤلف ظواهر ثلاث تغرى بالنقد: درجة **التراكم المعرفى** لدى المثقفين العرب، و**مضمون الإنتاج الفكرى** لديهم، وذلك فى **المستوى المعرفى**، ثم **أنماط توظيف** ذلك الإنتاج فى الحياة العامة، وذلك فى المستوى الإيديولوجى.

يعرض بلقزيز، فى قسم ثانٍ من هذا الفصل للإرهاب الفكرى الذى يمارس ضد المثقفين، وينتقل إلى المثقفين أنفسهم فيما بينهم، مما يعد أسوأ ما فى حصيلة تراثهم المعاصر، والدرجة العليا فى التعبير عن الحجز والانسداد الذى بلغته ممارستهم الثقافية، ويهدد حقل الثقافة بالشلل الكامل. كما يعرض لما أشار إليه آنفاً من أهمية نقد أوهام المثقفين وأساطيرهم التى يجملها فى ثلاث: **أسطورة الدور الإرشادى، وأسطورة الدور الرسولى، ثم أسطورة الدور العلمى المحايد.** وفى هذا السياق يؤكد المؤلف أنه "**ما كان من الممكن تحوُّل المثقف إلى داعية، ينهض بدور خلاصى، إلا أن الفكر العربى الحديث تعرَّض لاغتصاب سياسى حاد، من خلال تلك العملية -واسعة النطاق- من التسييس الفجِّ للأفكار التى تعرَّض لها بعد أن تحوَّلت المؤسسة الحزبية، الإخوانية أو القومية أو الشيوعية إلى معمل إيديولوجى لصناعة الفكر وإنشاء محكمةٍ التمييز لتقضى فى صحة الأفكار وانحرافها، فتصدر الصكوك، والشهادات على مثال كَنَسي**". وهكذا ارتضت كثرة غالبة من المثقفين أن تقوم بدور الداعية، وخصوصاً مع صعود تيار "الإسلام الصَّحوى." ولكن "ماذا يستطيع أن يفعل خطاب يجافى منطق المعرفة لينتصر للمصلحة الإيديولوجية فى زمن تتحوَّل فيه المعرفة إلى سلاح استراتيجى لا غنى عنه فى معركة التقدم، بل البقاء؟!" ومع ذلك فإن اعتكاف المثقف وعزوفه عن السياسة والشئون العامة يعد موقفاً سياسيًّا فى منطقه، واختياراً إيديولوجيًّا عصيًّا على التغطية. ومن هنا تأتى أهمية ممارس النقد الذاتى لدى قلة من المثقفين العرب؛ إذ إنها تنجز وظيفتين على مستوى فائق الأهمية؛ هما: تزويد الوعى بتقنيات- أو آليات- لترويض الأفكار على التأقلم مع متغيرات المعرفة والتاريخ لاجتناب كبائر الانغلاق والجمود، ثم تنمية قدرة الثقافة على إنتاج "لحظات قضائية" فيها تعرض عليها ملفات المعرفة للمساءلة والمحاسبة، بغية التمرين على وعى ذاته، وفحص مقدماته وفرضياته، وتصحيح أدائه، على ألا يفقد هذا النقد الذاتى جوهره، "فلا يكون إلا طقساً 'معرفيًّا' مخادعاً يَتَغَيَّا تعليب الوعى فى مصبِّرات إيديولوجية جديدة!"

يصل بلقزيز فى فصله الثالث[٧٥] إلى التساؤل عما إذا كان دور المثقف قد انتهى. وهو يحتفظ بشيء من التفاؤل هنا فى ضوء إشارته إلى تنامى حالة القلق، فى ظل أزمة المجتمع والفكر التى تعد الظرفية الأمثل لطرح سؤال الثقافة، فى أوساط المثقفين العرب- أو قسم حى منهم تحديداً- قد يمثل علامة صحية فى جسم الحقل الثقافى أكثر مما يمثل تعبيراً عن اللا أدرية والعبث

والوعى الشقى. فالقلق مدخل طبيعى إلى السؤال والنقد، وقد يكون عاملاً من عوامل تجديد البنية الثقافية وتنمية شروط تقدُّم الممارسة الثقافية للقيام بدورها الاجتماعى فى نقد الأساطير السياسية والاجتماعية التى تعيش عليها الدولة والجماعة الوطنية. ولكن السؤال يبقى حول إمكانية قيام المثقف بهذه الأدوار بحرية فى ظل الأوضاع العامة وانتصاب الروادع والعوائق أمام عمله.

وفى منتصف هذا الفصل يعرض بلقزيز لنقطة مهمة لنا تحت عنوان أساسي؛ "المؤسسة السياسية ومحنة المثقفين،" بعنوان فرعى هو "فى حق اللجوء إلى الأدب." وهو ينطلق هنا من مشاعر المرارة والإحباط التى تستبد بأكثر المثقفين العرب فى العقود الأخيرة، وتجمع بينهم عوضاً عن الجامع المفقود (المفترَض) من رأى ومنهج. وتنهل هذه المرارة من معاينة الواقع الاجتماعى العام، ومن معاينة المؤسسات التى يُفْتَرَض أنها نشأت كى تقدِّم بدائل نقيض من ذلك الواقع. ويرى المؤلف "أن فئة من المثقفين الرافضين للانضواء فى جوقة الإنشادِ المأجور للمؤسسة وشيوخها، لا تملك الجلَد الكافى لتصريف نقدها المباشر لذلك الذى يجرى تحت سمعها وبصرها فى "الإقطاعات التقدمية،" فَتُؤْثِرُ–بدلاً من ذلك– الانسحاب إلى ذاتها وبناء عالم موازٍ تعيد فى تشكيل الأحداث وتأثيث الأمكنة وتصريف الأزمنة؛ وليس هذا العالم سوى العالم الرمزي: عالم الإبداع والأدب. وكم هو مثير أن معظم من وَلَجُوا هذا العالم فى العقود الثلاثة الأخيرة بدأوا حياتهم ببسملة سياسية انتهت بهم إلى تعويذة ثقافية ...، فوجدوا فى عالم الشعر والرواية والمسرح وسواها ملاذاً جميلاً من جحيم فظيع وقفوا على هوله بالمعاينة المباشرة، لا بالقراءة والسماع فحسب! ... غير أن نجاح هذه المؤسسات – اليوم– فى أن تكسب بالسياسة رهان المنافسة ضد الثقافة يدفعهم اليوم إلى طلب حق اللجوء إلى الأدب والإبداع. إنه الاحتجاج الحضارى الأجمل على بربرية المؤسسة." (٧٦)

لكن هذا اللجوء إلى الإبداع والأدب لا يبدو هنا أكثر من احتجاج، لا يعفى من القيام بالدور المعرفى المطلوب من المثقفين العرب– حاضراً ومستقبلاً– وهو يتحدَّد بأنه المساهمة– بأدوات القوة العلمية– فى تقديم فهم أفضل للعالم المحيط فى جوانبه المختلفة، يزوِّد المجتمع برؤية أشمل، ويرفع من مستوى الإدراك العام له، باحثين فى أنفسهم: فى أدوات اشتغالهم، وفى عدّتهم المعرفية، وفى القيم والقواعد التى أخذوا بها فى ميدان الإنتاج الفكرى، بالإضافة إلى ملاحظة نقدية حول نخبوية المثقف، وتحزُّبه لقسم من المجتمع دون آخر، واتهامه بضعف جرأته على السلطة، وميله إلى تحاشي مواجهتها، والصمت عنها كليًّا.

ما يزال دور المثقفين مطلوباً إذن، كما يذهب المؤلف فى فصله الأخير "ما بعد الداعية"(٧٧) وعليهم مهمات ثلاث أساسية: مهمة علمية–معرفية (التنوير؛ أى الدفاع عن جملة من المبادئ الحيوية والضرورية لكل تقدم اجتماعي)، ومهمة اجتماعية (حرية التفكير، والرأى، والنشر)، ومهمة وطنية (حماية السيادة الثقافية). ولكن هل المثقفون العرب المعاصرون سواء أمام هذا الدور المطلوب؟ إن نوع العلاقة بين المثقف وبضاعته المعرفية التى يستهلكها والتى ينتجها تفرز نوعين من المثقفين: العقائدى المطمئن (القومى، الإسلامى، الماركسى، الليبرالي)، والنقدى المتسائل والقلق معرفيًّا (الأكاديمى، الليبرالي). لكن الحدود بينهما مفتوحة ومتقاطعة. ذلك أن دفاع المثقف الأكاديمى عن عدم الالتزام باسم المعرفة، وهو ما يعد ممارسة لتفكير إيديولوجى صريح فى صنعته الأكاديمية. ومن ثم فإن هذه القسمة لنوعين من المثقفين تطابق نوعين مختلفين عن العقائدى الملتزم

والنقدى "غير الملتزم"، هما: **الباحث والداعية**، والمعركة العلمية هى محاصرة الداعية فينا لصالح الباحث. "**إن مهمة المثقفين اليوم ليست تغيير العالم، بل فقط-وفقط- تفسيره.**" وهو الدور الوحيد (الممكن) الذى ينتمى إلى ميدانهم. وهكذا أصبح على مثقف اليوم أن يعيد النظر فى معنى الالتزام عنده. "لم يعد من الممكن التفكير فى هذا الالتزام خارج إطار الثقافة نفسها ...، بل **التزام النَّزاهة العلمية والموضوعية فى التحليل والأحكام.** ... وباختصار، بات على مثقف اليوم- كى يكون ملتزماً- أن **يعيد تعريف دوره من النقطة التى يقف عليها،**" وليس "فى أن يكون ما ليس ممكناً له أن يكون!" [٧٨]

٣-٣-٣

يُعَنْوِنُ على حرب تصدير كتابه "الأختام الأصولية والشعائر التقدمية (مصائر المشروع الثقافى العربي)" بعبارة "الخصوصى والعالمي" ليحلَّ التعارض الظاهر بين العنوان الفرعى لكتابه "مصائر المشروع الثقافى العربي" والتوجه الفكرى لديه ضد محاولات تجنيس العلوم والعقول والمعارف، على نحو ما توجد لدى أصحاب المشاريع الفكرية فى العالم العربى. "فالعامل فى فروع المعرفة، التى هى الفلسفة وعلوم الإنسان، يعنى جميع الناس بقدر [ما] يغنى الرصيد المعرفى البشرى. ولذا فهو لا يحصر نطاق عمله بدرس تراثه أو مجتمعه، بقدر ما ينشغل بتوسيع حقل معرفته أو بتطوير أدواته المفهومية ووسائله المنهجية. ولا يشتغل بنقد هذا العقل دون سواه، وإنما يمكن أن يشتغل على أى نتاج عقلى أو معطى ثقافى، لكى يجدد صيغ العقلانية باشتقاق إمكانات جديدة للفهم والتشخيص أو للعمل والتدبير." [٧٩] كذلك ينفى حرب عن العامل فى أحد فروع المعرفة أن يشتغل منظِّراً قوميًا أو عقائديًا، أو داعيةً، بقدر ما ينظر فى أزمة المشاريع الثقافية وفى مآل القضايا التى راهن عليها الإنسان فى الأزمنة الحديثة، وذلك بتحويلها جميعاً إلى موضوعات للنقاش العقلانى والدرس المعرفى. وهكذا يرى حرب أن المشروع الثقافى العربى ينبغى أن يكون "موضوعاً للدرس والتحليل أو للتشريح والتفكيك، بحيث يتحوَّل فى ضوء النقد وحفرياته الكاشفة، وفى مختبر الفكر ومفاعيله الخلاقة، إلى أعمال فكرية مثمرة وراهنة، تتيح لنا فهم مأزقنا، بقدر ما تشكل وقائع معرفية تخلق مجالها التداولى على ساحات الفكر العالمى. بذلك يُغْنى المحلى الكونى كما يغتنى به، وتمارس الهوية بصورة عالمية خارقة لحواجز اللغة والثقافة." [٨٠] وهكذا ينتقل المؤلف إلى "مأزق الأفكار" فى مقدمته، منتهياً فيها إلى أن المدخل إلى فهم الأزمة ومعالجتها هو مدخل فكرى، يبدأ بسؤال الفكر لنفسه وارتداد المفكر على أفكاره بأسئلة تحمل المرء على تفكيك عوائق التفكير، ومآزق العقل، بوصفها الوجه الآخر لمآزق الصيغ الوجودية والمشاريع الحضارية أو لأزمات الهويات الثقافية والمجتمعية. وهنا تكمن العلة، أى فى أختام الفكر وشعائره، أو فى أصنامه ومتحجراته، أو فى مقدساته ومصادراته. "وتحليل العوائق الفكرية هو تعرية لآليات العجز، بقدر ما هو اجتراح للإمكان الذى يتيح التفكير بصورة مغايرة، نعيد معها ترتيب العلاقات بين المعنى والقوة، أو بين المعرفة والسلطة، أو بين القيمة والثروة." [٨١] هذا هو ما يسميه المؤلف "سياسة الفكر" التى يدير عليها كتابه.

يعرض على حرب لسياسة الفكر هذه بين القوة والمعرفة فى القسم الأول من كتابه، كما يعرض لعوائق التجديد والإبداع بين الأختام الأصولية والشعائر التقدمية فى القسم الثانى. أما القسم الثالث فيجعل عنوانه سؤال "كيف نفكر؟" وفيه يعرض لبعض نقاد الثقافة والأدب العرب

وعلاقتهم بالأنا والآخر فى مظاهر ثمانية مختلفة، مثل: "عجائب الإبداع فى الترجمة: طه عبد الرحمن نموذجاً،" و"مفهوم الهجرة بين الفطرة والصناعة أو المفهوم الخادع عند ناصيف نصار،" والمثقفون العرب وفوكوياما: ردة فعل لا تساوى الفعل نفسه." ومن هذه المظاهر كذلك "التأصيل الروائى وفضائحه: عبد العالى بوطيب نموذجاً." [٨٢] وسوف نعرض لهذه النقطة الأخيرة بشيء من التفصيل لعلاقتها المباشرة بموضوعنا هنا، وإن كانت كل النقاط مهمة، وتستحق العرض والمناقشة.

يحدِّد حرب المقصود بالتأصيل، من منظور بعض نقاد الأدب، بأنه العمل على أَقْلَمَة المنقول أو المستورد من المقولات والمفاهيم لجعله ملائماً لخصوصية الواقع العربى، أو من أجل "تكييفه مع المواصفات الحضارية والتاريخية" للمجتمعات العربية. أما الوجه الإيديولوجى والنضالى لدعوى التأصيل المعرفى فهو مقاومة الاستلاب الفكرى والتبعية الحضارية والغزو الثقافى، وغيرها. ويعطى المؤلف مثالاً نموذجيًّا لهذا الموقف التأصيلى من مقالة للناقد المغربى عبد العالى بوطيِّب عن "إشكالية تأصيل المنهج فى النقد الروائى العربي؛" إذ يعتبر بوطيّب أن النظريات والمناهج النقدية المتعلقة بالرواية، هى من نتاج "أمم غريبة" عن تاريخ العرب وحضارتهم، فلا بُدَّ إذن من أقلمتها وتأصيلها، لكى تصبح ملائمة لخصوصية البيئة العربية المتستقبلة لها. ينطلق حرب هنا من تقريره أن دعوى التأصيل تبنى على حجب الوقائع بقدر ما تنسج من المفارقات والفضائح. فالثقافات والحضارات لم تكن يوماً منفصلة بحواجز عازلة بين بعضها بعضا، وإنما تنسج بينها صلات تقوم على التفاعل الحى والتبادل المثمر. ومن هنا كذلك تتجاهل دعوى التأصيل أن أصحابها هم أنفسهم أثر من آثار الثقافة الغربية، سواء من حيث فضائهم العقلى ووعيهم النظرى، أو من حيث مفردات علومهم وخطاباتهم، وخصوصاً ونحن اليوم فى عصر تدفق المعلومات والأفكار. وفى سياق النقد الروائى يعترف دعاة التأصيل بأن الرواية العربية، برغم بعض جذورها العربية، لون غريب، دخل إلى البلاد العربية حديثاً بفعل الاحتكاك بالحضارة الغربية الحديثة والتأثر بها. فأين المشكلة فى استخدام المناهج المستفادة من الغرب فى نقد الرواية العربية. [٨٣]

ويوضِّح حرب وجهة نظره هذه من خلال أصعدة وصياغات ثلاث: السرد الروائى، والنظرية النقدية، والمفهوم الفلسفى. فالروائى "يصوغ الحياة سرديًّا" عبر إمكانات جديدة للشخوص والعوالم التى يخترعها أو يكتشفها، فى حين أن الناقد "يصوغ الرواية معرفيًّا" عبر المناهج التى يستثمرها أو المفاهيم التى يبلورها، موسِّعاً بذلك آفاق المعرفة بالأدب، ولعل هذا هو ما يفعله الفيلسوف/الناقد؛ أى "يصوغ العالم مفهوميًّا،" بمعنى أنه يُعيد بناء الفهم بقدر ما يُعيد النظر فى مفاهيمنا للوجود والحياة والزمن والحساسية أو للمفهوم والمعرفة والحقيقة، من خلال الكشف عن الأبعاد السردية والتخييلية للأدوات المفهومية، فى ضوء الإبداعات السردية والمعارف النقدية. [٨٤]

هنا يصل حرب إلى "مأزق التأصيل" الذى يقع فيه الناقد؛ إذ تصبح المهمة النقدية هى العمل على استثمار النظريات والمناهج من غير الحُمُولات الإيديولوجية: القومية أو الدينية أو الجغرافية التى تُوقع الناقد فى المأزق. بوطيِّب نفسه لم يجد عند شرحه لمفهوم التأصيل سوى الناقد الفرنسى لوسيان غولدمان، مرجعاً يرجع إليه، للاستعانة بمنهجه من أجل القيام بمهمته التأصيلية. أما الخروج من المأزق فيكون بالتعامل مع النتاج النقدى، على أساس معرفى لا غير. فالقيم العلمية والمعرفية، تخاطب الأفهام والعقول؛ إذ هى تلامس فيهم بُعدَهم الكونى، بقدر ما تسهم فى إغناء الخصوصيات الثقافية، وتتجاوز الخصوصيات الروائية؛ إذ يترجم الناقد عمله إلى

لغة مفهومية، تشكِّل ثروة معرفية يمكن استثمارها من قبل أى قارئ أو ناقد آخر بصرف النظر عن هويته وانتماءاته[٨٥].

وهكذا لا يكون الناقد العربى مجبوراً على أن يحصر عمله فى نطاق تراثه النقدى، أو الروائى، بل يمكنه أن يعود إلى أى تراث آخر، وبوسعه استثمار الفكر النقدى الحديث والمعاصر، والإنتاج الروائى العربى وغير العربى. وإذن فالتأصيل بوصفه تطابقاً مع الأصل أمر مستحيل من وجهة نظر على حرب، ومثلها محاولات التغريب غير مجدية؛ وذلك لأن العلاقة مع الأصل تقوم على التحويل المبدع والتوليد الخلاّق والمثمر، والتحويل هنا ليس تحويل الدخيل إلى أصيل، بقدر ما هو تحوُّل المرء عمَّا هو عليه، بتحويل معطياته وأدواته الذاتية والمقتبسة، فيتغير بها ويغيرها، بصورة تغنى المشهد النقدى عالميًّا، بقدر ما تحول المشهد النقدى عربيًّا. "وهكذا فإن أفضل دفاع عن خصوصيتنا الثقافية، هو إنتاج أفكار تخصنا بقدر ما تخص سوانا؛ أى أن نصبح مصدراً لإنتاج المعرفة فى العالم. وحده ذلك يتيح لنا أن نمارس فاعليتنا بإنتاج شيء يحتاج إليه سوانا من الناس[٨٦]."

– ٤ –

فى ضوء المناقشة السابقة للسؤال الثقافى بعناصره الجوهرية، وعلاقته بمسائل تقع فى دائرة الأدب، مثل: "اللغة"، و"التراث"، و"النقد" نكرِّس هذه الفقرة وما بعدها حتى نهاية البحث لاستكشاف البعد الثقافى فى مجال نقد الأدب العربى فى الحقبة المحددة على وجه الخصوص، وذلك فى ثلاثة محاور أساسية من منظور الوعى بالمشكل الثقافى وعلاقته الوثيقة بالنقد فى معناه الجديد الذى يشمل النقد الأدبى والفلسفى على السواء:

١. يشمل المحور الأول أعمالاً فى النقد الأدبى، تحمل كلمة "ثقافة" أو مشتقاتها فى عناوينها؛ ولذا يفترض أن أصحابها يحملون وَعْياً أساسياً بالمسألة الثقافية. ونلاحظ هنا أن معظم هذه الأعمال تطبيقى.

٢. أما المحور الثانى فينظر فى أعمال فى النقد الأدبى، لا تحمل كلمة "ثقافة" أو مشتقاتها فى عناوينها، ولكننا يمكن أن نرى فيها بُعْداً ثقافياً واضحاً وعميقاً، ينطوى على استيعاب للمسألة الثقافية من داخل الأدب وخارجه فى الوقت نفسه. ونلاحظ هنا أن معظم الأعمال يحمل الطابع التطبيقى كذلك.

٣. ويتناول المحور الثالث أعمالاً أقرب إلى أن تُدْرَج فى النقد الفلسفى، وتتناول نصوصاً أدبية وغير أدبية على السواء، كما أنها لم تحمل فى عناوينها كلمة "ثقافة" أو مشتقاتها، ولكن أصحابها يصدرون عن وَعْى واضح بالنظرية الثقافية فى صياغاتها المختلفة. وبالطبع تجمع هذه الأعمال بين جانب تنظيرى خاص بموضوعها وجانب تطبيقى.

والجدير بالذكر أن بعض هذه الأعمال يبحث فى الأدب العربى القديم وبعضها الآخر فى الحديث. كذلك فإن أغلبها بالعربية، ولكن بعضاً منها بالإنجليزية أو مترجماً إلى العربية. وسوف ننظر فى هذه الأعمال على أساس المحاور الثلاثة السابقة، مع مراعاة التقاطعات الأفقية والرأسية بينها، والتى تَنْصَبُّ على مدى بروز البعد الثقافى فى كُلٍّ منها مع الأخذ فى الحسبان دلالة وجود كلمة "ثقافة" ومشتقاتها فى عناوينها أو عدم وجودها. ولكن الحلقة الجوهرية فى سلسلة البعد الثقافى فى نقد الأدب العربى تتمثَّل فى عمل طه حسين الشهير بعنوان "مستقبل الثقافة فى

مصر"(١٩٣٧)، وأعماله الأخرى حتى وفاته (١٩٧٣)، وما كتب عنه من كتابات مهمَّة لتلاميذه وناقديه المهمين. وسوف نعرض الآن لهذه الحلقة الجوهرية بوصفها واسطة العقد، ثم نعرض للأعمال الأخرى فى حقبة البحث على النحو الذى رسمناه أعلاه.

٤–١

يبدأ طه حسين كتابه من إحساس قوى بأهمية الثقافة والتعليم فى مصر بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ التى قضت باستقلال مصر عن إنجلترا. فالثقافة والعلم أساس الحضارة والاستقلال، كما أن الثقافة تعنى عدم الشعور بالنقص أمام الأوربيين، والحرص على الكرامة، وأن تكون حياتنا ملائمة لمجدنا القديم وماضينا البعيد. وقد يعطى هذا الكلام الذى يغطى الصفحات العشرين الأولى من كتاب طه حسين انطباعاً أوليًا بأنه يفضِّل إغلاق الحدود بين مصر والغرب إثر الحصول على الاستقلال السياسى، وخصوصاً أنه يقول فى هذه الأثناء: "ولولا أن مصر قصَّرت طائعةً أو كارهةً فى ذات الثقافة والعلم لما فقدت حريتها، ولما أضاعت استقلالها، ولما احتاجت إلى هذا الجهاد العنيف الشريف لتسترد الحرية وتستعيد الاستقلال(٨٧)." ولكن ما نلبث أن نجد طه حسين يبعدنا عن هذا الانطباع بوضع عناوين رئيسة فى كتابه تدلُّ، وهو دارس اليونانية وتاريخ اليونان فى فرنسا، على أن العقل المصرى والعقل اليونانى قد تأثر كلٌّ منهما بالآخر عبر مدينة الإسكندرية التى أصبحت عاصمة من عواصم اليونان الكبرى فى الأرض، ومصدراً من مصادر الثقافة اليونانية للعالم القديم. كذلك يرى طه حسين أن أوربا لم تنشط إلا بعد استئناف العلاقات بين الشرق والغرب. ومن هنا فإن العقل الإسلامى كالعقل الأوربى، كما أن العقل الأوربى والعقل المصرى ليس بينهما فرق جوهرى، كما أن نتائج العقل الإسلامى كلها تنحل إلى الآثار الأدبية والفلسفية والفنية المتصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، والسياسة والفقه متصلان بما كان للرومان من سياسة وفقه، والدين الإسلامى جاء متمِّماً ومصدِّقاً للتوراة والإنجيل(٨٨).

وبعد هذه الفصول التى تحمل الفكرة الأساسية فى الكتاب يأخذ طه حسين فى تفصيل العناصر المختلفة التى تنطوى عليها، مركِّزاً على التعليم ومذاهبنا فيه وأخذ الأوربيين عنها، ووجوب الصراحة فى الأخذ بأسباب الحضارة الأوربية، ومسايرة الإسلام للحضارة فى العصور المختلفة، وأنه لا خطر على شخصيتنا من الاتصال القوى بأوربا، مع تفنيد زعم أن حضارة أوربا مادية وحضارة الشرق روحية، ويعرض للقومية الإسلامية والقومية الوطنية وموقع التعليم فى مصر من هاتين القوميتين، وكيف أن التعليم الأولى ركن أساسى من أركان الديمقراطية، وأن مهمته أخطر من محو الأمية، والتعليم الثانوى والغرض منه، ومشكلات التعليم العام، وهل هناك خطر من التوسع فيه، ومن ذلك إلى حقوق المعلم والثقة به، ووجوه إصلاح التعليم، والامتحانات العامة وتيسيرها، والقراءة الحرة وإعراض التلاميذ والمعلمين عنها، والكتب التعليمية المقرَّرة، ومشكلات التعليم، وأهمية الإيمان بمهمة التعليم والشعور بخطره وقدسيته، وكم لغة أجنبية يجب أن يتعلمها التلميذ، وأهمية تعلم اليونانية واللاتينية والعربية واللغات الشرقية(٨٩).

وقد حرصنا على شيء من الإطالة فى إيراد معظم عناوين الفصول فى الفقرة السابقة لنوضِّح كيف كان يفكر طه حسين منذ أكثر من ستين سنة فى مشكلات الثقافة من جهة التعليم الأولى والثانوى، وعلاقة تلك المشكلات بالديمقراطية، وبفكرتنا عن الإسلام وعن أوربا وموقع الحضارة من كل منهما، وعلاقتها بالكتب المقررة واللغات الأجنبية والعربية. ولا شك أن بُعْدَ النظر فى هذا

التصور، فى ذلك الوقت، فى مصر، جدير بالتأمل، وخصوصاً عندما نكتشف أن معظم القضايا التى يطرحها طه حسين هنا وفى بقية كتابه ماثلة فى كتابات نقاد الثقافة منذ ذلك الوقت وحتى اليوم، على نحو ما عرضنا لبعضهم حتى الآن، وإن كان بعضهم لايكاد يلتفت إلى مسألة "التعليم" بوصفها أساساً للحرية والاستقلال والتقدم والمشاركة فى الفكر العالمى على قدم المساواة مع الآخرين. وقد نستطيع أن نقول إن "الأمية الثقافية" التى يشكو منها نقاد الثقافة، ويعانى منها بعضهم، ناتجة عن "أمية المتعلمين" الذين لا يدركون من التعليم سوى شهادة تتيح لهم الحصول على وظيفة حكومية. فكيف يمكن للخطاب الثقافى أن يكون فعَّالاً وهو يوجَّه إلى جمهور أغلبه "أمى الثقافة" إن لم يكن "أمى التعليم".

فى الثلث الأخير من الكتاب يقترح طه حسين بعض الحلول لهذه المشكلات، ويواصل تعميق النظر فى قضايا التعليم هذه وعلاقتها بالثقافة والعلوم الحديثة ومنها الأدب، وقصر تعلُّم النحو والصرف والبلاغة على القدر الضرورى وجعلها فصولاً من الأدب أو قريباً منه. ويشير إلى أهمية عدم تدريس الشعر الجاهلى فى بداية المرحلة الثانوية، مع تقريره أن درس الأدب العربى يعين على تحقيق أغراض تثقيفية لعقول تلاميذ الثانوى، وأهمية أن يكون تحقيق هذه الأغراض باللغة العربية. ويصل طه حسين من كل هذا إلى أن الثقافة ليست محصورة فى المدارس والمعاهد، وأن الدولة والشعب لا بُدَّ أن يتعاونا على تمكين المثقفين من أن ينتجوا فيضيفوا إلى الثقافة ويجدِّدوها ويشاركوا فى تنمية الثروة الإنسانية من العلم والفلسفة ومن الأدب والفن، وفى تمكين الإنسانية من الانتفاع بما تنتجه المعرفة فى الحياة العملية اليومية، ونشر الثقافة الواسعة العميقة المنوَّعة فى طبقات الشعب بحيث تتحقق الصلة العقلية والقلبية بين صفوة الشعب الممتازين وغيرهم من الطبقات التى تصرفها الحياة اليومية عن الفراغ للمعرفة، وأن تتجاوز الثقافة الوطنية حدود الوطن فتغذو أمماً أخرى قد تحتاج إلى هذا الغذاء المصرى وأمما أخرى قد يحتاج المصريون أن تعترف هذه الأمم بأهميتها وقيمتها الثقافية. "فالاستقلال الثقافى لا معنى له إلا إذا كان أخذاً وإعطاءً" بين الأمم لأنواع المعرفة، ومشاركة فى ترقية الحضارة وتثبيت السلم بالإنتاج السياسى والاقتصادى. وهو يخشى أشد الخشية أن تقصير مصر فى ذات الثقافة شديد الخطر على مكانتها السياسية والاقتصادية، ولا بُدَّ أن تنهض الدولة بهذا العبء، وإلا قصَّرت فى ذات الوطن وفى ذات الثقافة تقصيراً شنيعاً(٩٠).

ويطرح طه حسين قبيل نهاية كتابه سؤالاً: أتوجد ثقافة مصرية، وما عسى أن تكون؟ ويجيب عن السؤال بأن هذه الثقافة موجودة، وهى تقوم على الوحدة الوطنية، والوجود المصرى فى الحاضر والماضى، وتدفع إلى المستقبل، وتتميز بالذوق المصرى والنفس المصرية والاعتدال المصرى واللغة العربية المصرية المؤثرة فى غيرها من البلاد. فعناصر هذه الثقافة إذن هي: التراث المصرى الفنى القديم، والتراث العربى الإسلامى، وما كسبته مصر وتكسبه من الحياة الأوربية الحديثة. فطه حسين هنا يضع ميثاقاً لمعنى الثقافة ومفهومها أمام نقاد الثقافة ونقاد الأدب على خلفية التعليم الديمقراطى الذى تكفله الدولة وتضمن به استقلالها السياسى والاقتصادى(٩١).

ومع ذلك، "فليست الثقافة وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة، ولكنها وطنية إنسانية معاً، وهى فى أكثر الأحيان فردية أيضاً ... وإذن ففى مصر ثقافة مصرية إنسانية فيها شخصية مصر القديمة الهادئة، وفيها شخصية مصر الباقية الخالدة، وهى فى الوقت نفسه إنسانية قادرة على

أن تغذو قلوب الناس وعقولهم... وآية ذلك أن هذه الثقافة تعلّم كثيراً من العرب غير المصريين ويلذونها، وأن القليل الذى ترجم إلى اللغات الأوربية قد أعجب الأوربيين وأرضاهم... وكل ما يجب علينا هو ألا نهمل هذه الثقافة فتضعف أو يدركها الجمود، وأن نمنحها ما نملك من قوة وجهد لتنمو وتذكو، فإن فى نمائها وذكائها نماء لنا وذكاء، بل نماء لغيرنا من الناس وذكاء أيضا[٩٢]."

٤-١-١

نستطيع أن نتوقف، بصورة أولية، عند معنًى، نراه مهمًّا ومفتاحاً لفهم الكتاب كله، وهو الربط بين "ذات الثقافة" و"ذات العلم" و"ذات الوطن" على نحو ما رأينا فى عرضنا السابق. فالربط بين هذه "الذوات" و"ذات أنفسنا،" على حد تعبير طه حسين، يكشف ابتداءً عن تفاعلها جميعاً فى إنتاج خصوصية ثقافية لا وجود لها إلا بقدرتها على مدِّ جذورها إلى محيطها التاريخى والجغرافى والنفسى من جهة، ومدِّ فروعها إلى الإنسان فى كل زمان ومكان من جهة أخرى. ونستطيع هنا أن نشير إلى ناقد مبكِّر لطه حسين وكتابه هو سيد قطب الذى نشر سلسلة من المقالات فى صحيفة دار العلوم، بعد صدور الكتاب، ثم نشرها فى كتاب بعنوان "نقد كتاب مستقبل الثقافة فى مصر". وقد أشار طه حسين فى كتابه إلى خريجى دار العلوم، وأشفق عليهم بوصفهم ضحايا التطور الحديث بين الأزهريين والمدنيين. وعلى الرغم من أن سيد قطب ينتمى إلى دار العلوم فإنه كان حريصاً على النقد الموضوعى لكتاب طه حسين. وهو على الرغم من اختلافه مع طه حسين فى بعض النقاط الفرعية، أو تلك التى تبدو رئيسة، فإنه يثمِّن، فى تمهيد كتابه، عمل طه حسين وعدم بحثه، خلافاً للعادة، فى كل مرحلة من مراحل التعليم على حدة، ولم يفصل بين الحديث عن الثقافة فى المدرسة والثقافة فى المجتمع، وجمع بين ألوان الثقافة، ورسم لنفسه وجهة محددة، وغاية أساسية من هذه الثقافات جميعاً؛ مما أنقذ العمل من الفوضى، والتناقض الذى يمكن أن يقع بين غايات متنافرة، لم تضمها غاية واحدة واضحة مرسومة للجيل كله، إن لم نقل للأجيال كلها. ويعود سيد قطب فى كلمته الختامية إلى الثناء على عمل طه حسين والإعجاب به وحسن فهمه لعوامل الثقافة فى كل بيئة وكل مكان. وقليل منا من يربط هكذا بين وسائل الثقافة جميعاً، على حد تعبير سيد قطب، متمنيًا على الدولة ألا تكسل عن مراجعة هذا الدستور الجامع ومناقشته، فهذا خليق أن يزج بعقليتها التعليمية إلى الأمام خطوات على هدى هذا النور الوهَّاج[٩٣].

٤-١-٢

أما سليمان حُزَيِّن، أحد تلاميذ طه حسين، فقد أصدر كتاباً يحمل عنواناً مشابهاً لكتاب أستاذه هو "مستقبل الثقافة فى مصر العربية"(١٩٩٤)[٩٤]، فأضاف كلمة "العربية"؛ مما يوحى منذ البداية بأنه يختلف مع أستاذه حول الهوية الثقافية لمصر: هل هى "عربية" أم متوسطية، يونانية، غربية، على الرغم مما لاحظناه فى عرضنا الموجز لكتاب طه حسين من أنه لا يقصد إلى هذا التحديد للهوية الثقافية المصرية. إنه، بعبارة موجزة، كان ينطلق من منظور الاتصال والتواصل، فى حين أن من يخرص على فهمه بأنه "يفصل" بين "عروبة" مصر و"متوسطيتها" يكون أقرب إلى منظور الانفصال الذى لا يزال بعض نقاد الثقافة يراه أكثر أمناً من الانفتاح والمشاركة الفعالة فى عالم متغير ومفتوح بعضه على بعض، بصورة غير مسبوقة.

يرى حُزَيِّن أن دراسة الثقافة والعمل الثقافى دراسة معقدة؛ لأنها تجمع بين دراسة "العلم" الذى "لا وطن له" من جهة ودراسة "الثقافة" التى "لها وطن" من جهة أخرى. ومن هنا فإن مفهوم "الثقافة" أشد تعقيداً من مفهوم "العلم،" وخصوصاً كون جوانب معينة من الثقافة تتصل فى الوقت نفسه بالأصول "العلمية" للمعرفة. ومن الواضح أن حُزَيِّن يستوعب هنا كتاب طه حسين بأن يضع التقابل بين العلم والثقافة مدخلاً لكتابه هو، على نحو يوحى بأنه يختلف مع أستاذه الذى انتهى إلى ما يقرب من التوحيد بينهما. وفى هذا السياق يشير المؤلف إلى كتاب أستاذه، ويصفه بأنه "خطير"، مشيراً إلى "عذر" طه حسين فى أطروحته الثقافية؛ لأنه قاس المسألة على ما حدث فى المرحلة العباسية، وعلى ما حدث للأوربيين أنفسهم. وهكذا يرى حُزَيِّن أن الصورة التى رسمها طه حسين لنفسه ولكثيرين من تلاميذه فى مجال التعليم ومجال الثقافة، رغم صدقها وصلاحيتها للعصر الذى وضعت فيه، صورة مبسطة أكثر من اللازم. ويعطى رأيه وخلاصته "أن بدايات التبادل الفكرى والثقافى (اللغوى بصفة خاصة) بين بلاد العرب ومصر إنما ترجع إلى فترات طويلة قبل أن يبدأ التاريخ المكتوب حوالى أواخر الألف الرابعة قبل الميلاد (عصر الاستقرار فى مصر الفرعونية)، أى قبل أن تبدأ السلالة العربية بمفهومها الأنثربولوجى الدقيق. كذلك الحال بالنسبة إلى صلات مصر القديمة بعالم اليونان التى ترجع إلى حقبة أقدم كثيراً من ظهور الإغريق الأقدمين فى أيام الإسكندر. بل إن اختلاط الفكر المصرى بالفكر الإغريقى العتيق يرجع إلى جامعة "أون" أو عين شمس التى قصدها أبناء اليونان وطلبوا الحكمة المصرية منذ ذلك العهد البعيد[٩٥].

يصف حُزَيِّن مرة أخرى الصورة التى رسمها طه حسين بأنها لا تتسق تماماً مع تصوره هو من جهة الأصول العربية للحضارة والثقافة المصرية التى تتخذ شكل "العالمية". ومن هنا كان استيعاب مصر للإسلام من خلال الأزهر الشريف ومن خلال "وسطية" مصر، ومن خلال علاقتها بالكنيسة القبطية قبل ذلك. وبذلك حفظت مصر للفكر العربى القديم والفكر المسيحى ثم الفكر الإسلامى طبيعته الإنسانية العامة التى ورثتها مصر من موقعها الجغرافى الوسيط، وهو الأمر نفسه الذى تقوم به مصر من جهة العمل الثقافى. ويكاد حُزَيِّن يشعر بما شعرنا به بنظرة متأملة فى كتابه؛ أى بأن وجهة نظره لا تختلف كثيراً عن وجهة نظر أستاذه، سوى ما حاوله من تأكيد عمق علاقة مصر بالعرب والإسلام من جهة، وباليونان والمسيحية من جهة أخرى؛ ولذلك يصف الصورة التى رسمها للمسألة بأنها "تختلف بعض الاختلاف عن الصورة التى وضعها أستاذنا طه حسين منذ الثلاثينيات والأربعينيات." فقد تدرج من وصف صورة طه حسين بأنها "صورة مبسطة أكثر من اللازم"، إلى أنها "لا تتسق تماماً مع تصوره"، ثم إلى أنها "تختلف بعض الاختلاف." ويوصِّف تعقيد الصورة فى ثقافة مصر العربية فى أنها ثلاثية الجذور: البيئة المصرية الإفريقية والنيلية، والبيئة العربية فى شبه الجزيرة العربية، ثم بيئة البحر المتوسط واليونان وما وراء ذلك فى غرب أوربا، وهى التى أضافت إلى ملامح الحضارة والثقافة المصرية، ولكنها لم تطمس معالمها المصرية والعربية، وإن أضافت إليها ما أثراها على مرِّ الزمن وعلى طريق المستقبل. وما يلبث أن يجعل كتابه فصولاً متتابعة عن تلك الصورة المتجددة فى كل من مجالَى الثقافة والتعليم[٩٦].

من الواضح أن مشروع طه حسين يكتسب عمقه فى بعد نظره الفكرى، فى حين حاول تلميذه أن يكسب مشروعه مصداقية من خلال اختلاف "تاريخي" بسيط، مثله مثل ذلك الذى حاوله خصم مفترض مثل سيد قطب. لكن الاثنين لم يجدا فى حديث طه حسين شذوذاً حقيقيًّا.

وإذا كان طه حسين كان يقصد بـ"الشرق" الذى لا ترتبط به مصر ارتباطاً وثيقاً "الشرق الأقصى" فإن تلميذه حاول أن يعقد مقارنة بين الشخصية الثقافية والتاريخية القديمة والحديثة فى مصر والصين! وليس واضحاً بعدُ ما يقصده حُزَيِّن عندما يقول إن أستاذه "له الكثير من العذر والحق" فى استناده إلى تجربة العرب والمسلمين فى الاتصال مع الثقافة الإغريقية فى الحقبة العباسية. ولم يكن طه، فى تصوُّرنا، يقصد سوى التماس أوضح الأمثلة وأقربها على ما يقول. ولعل ما حاول تلميذه أن يثبته لا يعدو أن يكون تأكيداً لأطروحة الأستاذ. وليس عذراً للتلميذ أن يقول إن صورة أستاذه كانت صادقة وصالحة للعصر الذى وضعت فيه. فنحن نراها لا تزال أكثر إلحاحاً علينا بالدرجة نفسها التى كانت عليها فى زمنها. ولعل فى هذا ما يضمن لها صدقها وعمقها فى الوقت نفسه.

٤-١-٣

نعرض فى هذه الفقرة لأحد نقاد طه حسين ودارسيه المهمِّين، هو جابر عصفور فى كتابه بعنوان "المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين"(١٩٨٣)[٩٧]. يبدأ عصفور من ملاحظة التباين الكيفى فى أعمال طه حسين، فى جانب أساسى منه، وخصوصاً مثلاً فى الجزء الأول من "حديث الأربعاء"، إلى الطبيعة التنويرية للمشروع الحضارى عند طه حسين، وهى طبيعة تقترن بالموسوعية التى تصل صاحبها بكل نشاط، وتربطه بكل اتجاه، وتدفعه إلى أن يقدِّم إلى مجتمعه المتخلف كل ما يمكن أن يساعد على التقدم؛ ولذلك تعددت أنشطة طه حسين الثقافية بالقدر نفسه الذى تعددت أدواره الاجتماعية[٩٨].

وبطبيعة الحال يتخذ عصفور من تشبيه "المرآة" عند طه حسين مفتاحاً لدراسة نقده الأدبى والاجتماعي/الثقافى على السواء. فلا يوجد تشبيه يستخدمه طه حسين ويلحُّ على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة مثل تشبيه المرآة، بدايةً من "تجديد ذكرى أبى العلاء"(١٩١٤) وانتهاءً بكتابَى: "خواطر وكلمات"(١٩٦٧). وبقدر ما يشير هذا التشبيه لدى طه حسين إلى تحديد الطبيعة الاجتماعية لدور الكاتب فى علاقته بالمجتمع، يشير إلى معيار للقيمة، يميز أديباً عن أديب، عربى أو غير عربى. ويكشف المؤلف، فى هذا السياق، عن رمزية المرآة. فدلالة المرآة وارتباطها بالنشاط العقلى للإنسان تكمن فى تعرُّفه على نفسه وعلى العالم من حوله. وبقدر ما يبدو العقل– مع هذه الدلالة– أشبه بمرآة ينعكس عليها العالم، عن طريق الذاكرة، يبدو العالم وكأنه مرآة يتعرَّف بها العقل على نفسه. ومع هذه الدلالة ترمز المرآة إلى البعد المعرفى فى التجربة الإنسانية. وهكذا لا تكون هذه المرآة سوى الأدب والفكر والفن، والصحافة وغيرها من وسائل الثقافة التى يتعرَّف فيها الشعب على نفسه[٩٩].

وقد عرض عصفور لدلالات أخرى، سلبية وإيجابية، للمرآة فى سياق الأدب والفكر النقدى الإحيائى والرومانسى والواقعى، منتهياً إلى أن تشبيه المرآة– باختصار– "يمكن أن يكون بؤرة لأى تصور واحدى الاتجاه، كما يمكن أن يكون بؤرة لأى تصور توفيقى متعدِّد الجوانب. والمهم فى الأمر كله هو ربط التصور– أيًا كان– بين العمل الأدبى والأصل الواحد، أو الأصول المتعددة التى توازى العمل وتقع خارجه. وفى إطار هذا التصور التوفيقى يقع الفكر النقدى عند طه حسين، وتتجلَّى الوظيفة الدالة للمرآة فيه.[١٠٠]" وهكذا يعرض المؤلف لخصوصية المرآة فى نقد طه حسين

بين المجتمع والمبدع ولون من القيم الإنسانية المشتركة، وما ينتج عن هذه الخصوصية من استجابات للعمل الأدبى: تاريخية (البيئة)، ونفسية (المبدع)، وإنسانية جمالية (الناقد)[١٠١].

وفى ضوء هذه الدلالات للمرآة يرى عصفور علاقة المجتمع بالأدب عند طه حسين الذى يؤكِّد أن الظواهر الثقافية- ومنها الأدب- ظواهر اجتماعية فى الأساس. ذلك أن الطبيعة الاجتماعية للإنسان تردُّ كلَّ أشكال الثقافة التى ينتجها إلى عصره وبيئته. وينظر عصفور إلى هذا الربط بين المجتمع والأدب بوصفه لوناً من الحتمية الاجتماعية المبسطة تبسيطاً بالغاً، ذات آلية واضحة تربط بين أى تغير فى الظواهر الثقافية وأى تغير فى المجتمع (وهذا أشبه بالعلاقة بين الصورة فى المرآة وموضوعها الموازى لها). فالواقع الاجتماعى ليس له مقابل محدد عند طه حسين، بل أوصاف عامة: بيئية، عوامل جغرافية، أدوات إنتاجية، أو علاقات الإنتاج، أو النظم السياسية، أو المناخ الفكرى بوجه عام، أو الوضع العائلى للأديب وصلته بالوضع الطبقى العام (العلل الاجتماعية والكونية). وفى سياق هذه الحتمية تبدو العلاقة بين الأدب وبقية الظواهر الثقافية علاقة وثيقة؛ إذ يعكس الأدب- كبقية الظواهر الثقافية- شيئاً خارجه، ماديًّا أو معنويًّا. وكذلك الفلسفة- مثلها مثل الأدب- مرآة تعكس المجتمع الذى أنتجها[١٠٢].

إن هذه الحتمية الاجتماعية، رغم ارتباط تشبيه المرآة بها، ليست هى التى أدَّت إلى استخدام التشبيه، كما أن التشبيه ليس هو الذى قاد إلى هذه الحتمية. ومن هنا يتكرَّر التشبيه بوصفه عنصراً تأسيسيًّا، ليحدِّد العلاقة التى تصل بين كل الظواهر الثقافية بما فيها الأدب وأشكال الحياة المختلفة. فيؤكد صلة الأدب بأصل خارج عنه، على نحو يجعل الأدب نفسه الذى يصدر عن المجتمع مرآة تعكسه، ثم يعود هذا العمل فيؤثر فى المجتمع فيصبح مرآة تغيره. وإذا كان هذا كذلك، فليس هناك أى فارق جذرى بين موقف طه حسين وموقف خصومه من الواقعيين فى الخمسينيات. على أن هذا لا يمنع المؤلف تمييز الفروق بين الوجه السالب للمرآة والوجه الإيجابى لها. أما الوجه الإيجابى فيتلخَّص فى تأكيد طه حسين بعض الخصائص النوعية التى تميز الصورة- فى المرآة- عن موضوعها الذى تعكسه على الرغم من تشابه الصورة والموضوع. وفى مقابل هذا الوجه يقوم الوجه الآخر السلبى الجامع بين تلك الخصائص جميعها على أن العمل الأدبى "مرآة صادقة لحياة الناس." وهذا يؤكد- فى النهاية- تحوُّل الاستجابة النقدية إلى البحث عن "الصورة الاجتماعية التى يصورها لنا الكاتب فى كتابه،" ثم المطابقة بين هذه الصور والأصل المفترض، فإذا تحقق التطابق تحقق الصدق، وتداخلت لغة النقد مع لغة البحث الاجتماعى، وتقمص الناقد دور المؤرخ، فيفقد النقد- فى جانب منه- طبيعته الخاصة، مثلما يفقد الأدب – فى جانب منه- استقلاله وخصائصه النوعية؛ لتضيع أدبية الأدب وتضيع حرية الأديب فى التعامل مع "الحياة الواقعة[١٠٣]."

وأخيراً لا يرى جابر عصفور ما يراه بعض النقاد من تطوُّر نقدى ـ لدى طه حسين فى اتجاه المنهج النفسى ـ ملحوظ فى نهاية كتابه مع المتنبى. فطه حسين لا يشك فى أن الشعر مرآة لشيء، ولكنه- فى خاتمة "مع المتنبى"- يجعل الشعر مرآة للمجتمع والأديب. وليس ذلك إلا لأن طه حسين يركز على طرف الصيغة الذى يجعل من النقد أدباً، ويجعل من الناقد أديباً؛ فيصبح النقد مرآة للناقد، ومجالاً لإنشاء أدبى يتطلب درساً متميزاً[١٠٤]، و"قراءة" متعاطفة تبعد به عن عقلانية الناقد التاريخى، وطريقة الدرس العلمى لدى الجامعيين الذين يلحون على الشعر

الجميل بالنقد والتحليل، حتى يذهبوا بجماله ونضرته، ويردوه كلاماً كغيره من الكلام. وهذا ما يقوم ببيانه وبحثه المؤلف فى القسم الثانى من كتابه تحت عنوان "مرايا الناقد."

ولعلنا نلاحظ أن هذا القسم من كتاب عصفور يوازن القسم الأول، سواء على مستوى المقابلة بين الناقد الأكاديمى والناقد المتحرِّر من الأكاديمية الضيقة، أو على مستوى المقابلة بين طه حسين المحاصر فى الجامعة والمنفى خارجها وطه حسين وقد التمس طريقاً للخروج من أزمة الصدام مع الجامعة. فكأن هذا التحوُّل فى شخصية طه حسين، تحت ضغط الظروف التاريخية والشخصية، مظهرٌ من مظاهر التداخل بين "النقد" بمعناه الأكاديمى و"النقد" بمعناه الثقافى الذى يواجه فيه الناقد المجتمع أكثر مما يواجه طلابه فى قاعة الدرس. ومع ذلك، فنحن، وإن اتفقنا مع عصفور فى توصيفه لمسار طه حسين النقدى، والذى لا يرى فيه عصفور "تطوُّراً" بالمعنى المفهوم بقدر ما فيه من "تجاور" للطروحات النقدية، تعود إلى بداية طه حسين وتستمر معه حتى النهاية، فنحن لسنا مضطرين إلى "تثبيت" هذا الوصف "التجاوري" بقدر ما يعنى التوازن بين اتجاهات فى النقد، تسود فى كل جيل، وتتطوَّر بشكل أو بآخر، ويشارك فيها الناقد نفسه. وفى النهاية، لكل ناقد منظوره فى "قراءة" النقد والنقاد، فيما يسمَّى "نقد النقد،" ولا نستطيع سوى أن نفيد من هذا المنظور وغيره فى الرؤية النقدية. وسوف نقف على قراءة أخرى لطه حسين وعلاقته بالتراث فى الفقرة التالية.

٤-١-٤

أما مصطفى ناصف، الذى سوف نعرض لبعض أعماله الأخرى فى سياق البعد الثقافى فى نقد الأدب العربى، فقد خصَّصَ كتاباً فى الموضوع بعنوان "طه حسين والتراث" (١٩٩٠)[١٠٥]. وسوف نركِّز هنا على تتبع ناصف للبعد الثقافى فى نقد طه حسين. يرى ناصف أن طه حسين تحدَّث عن أثر العوامل الثقافية فى تكوين القوالب الاجتماعية والاقتصادية، وعن الظروف المحيطة بالشعر فى سياق المجتمع وثقافته معاً. وكان يرى القصيدة إسهاماً فى تكوين المجتمع وثقافته، وأن الشعر العربى الممتاز لم يفقد معنى الحرية والانتماء. فعلاقة الشعر العربى بالمجتمع أروع وأنقى من مثل هذه المزاعم التى تعبث بكرامته وكرامة المجتمع على السواء. وقصة العلاقة بين الأدب العربى والمجتمع متشعبة الأطراف فى كتابات الدكتور طه، وهو شديد العناية على التخصيص بما يمكن أن نسميه الإحساس بالماضى. والحقيقة أن طه حسين فى مسألة العلاقة بين الشعر والمجتمع يميز أشياء مهمة من بينها الفرق بين المادة الأولية للثقافة وروح الثقافة[١٠٦].

وفيما يشبه ردًّا ضمنيًّا على بعض ملاحظات جابر عصفور السابقة يثبت مصطفى ناصف اهتمام طه حسين بإثبات أن تحليل الأدب لديه ليس تحليلاً لموقف اجتماعى بالمعنى الدقيق؛ ذلك أن الأدب نشاط لغوى، وهناك دائماً مسافة بين لغة الأدب والشعر خاصة والإشارات الخارجية. ويعطى هنا طه حسين مثالاً من المازنى الذى كان يواجه المشكلات مواجهة بصيرة، ولم يكن بحال ما معزولاً فى تجاربه الأدبية عن تلك المشكلات التى يتعرَّض لها التطور الثقافى فى المجتمع العربى. وهكذا كان طه حسين يلاحظ أن الدرس الأدبى محتاج إلى أدوات كثيرة على رأسها العلم بتطوُّر المجتمع العربى وحقائق الصراع الكامن فيه. كذلك فإن الشعر لا يعكس شيئاً. وهذا هو الذى يقوله طه حسين. فالشعر يجاوز المجتمع، ويجاوز نفس الشاعر، وإلا فما قولنا إنه خلق أو إبداع. وهذا الإبداع متميز من إرسال النفس على سجيتها. الإبداع تنقيح أو تثقيف، أو هو عمل واختيار

ونقد ومراقبة، على نحو ما ذكر طه حسين في كلامه عن الحطيئة في الجزء الأول من "حديث الأربعاء". كان طه حسين يؤمن- فيما يظهر- أن كلَّ تناول اجتماعي دقيق يمكن أن يلقى بعض الضوء المباشر أو غير المباشر على قراءة الشعر من داخله. ولكن الذي يصنع هذا الضوء هو عقل الناقد حين يئول التيارات الاجتماعية العميقة. وحين يدرك أن عقل الشاعر لا يعكس الأشياء، وإنما يمحصها وينقدها، ويعيد تنظيمها وتركيبها[107].

يشير ناصف في الفصل الرابع من "طه حسين والتراث" للكلام عن "الشعر القديم والثقافة الحديثة." [108] وفيه يتساءل عمَّا يمكن أن نسميه مظاهر النِّزاع والخصومة بين الشاعر من ناحية وثقافة المجتمع من ناحية ثانية. ومن ثم يضع يده على مصطلحين متمايزين في كتاب "الشعر الجاهلي/في الأدب الجاهلي: **البحث والقراءة**". أما البحث فقد ارتبط بجوهر التساؤل من حيث هو خصام. وارتبطت القراءة بجوهر مطالب الإنسان العربي المعاصر من التوافق والمحبة وتوازن النفس وسط متغيرات كثيرة ولجاجة قوية بين الماضي والحاضر، أو بين ما هو شرقي وما هو غربي. وفي هذا السياق يشير ناصف إلى ملاحظة "تطبيقية،" تتمثل في أنه "لو كان التوافق مع اللغة أو التوافق مع الثقافة الاجتماعية واضحاً مستقرًّا لما عرفنا كيف يمحو الشاعر ويثبت أمداً طويلاً قبل أن يطلع الناس على قصيدته." [109] ومن الواضح أن في هذه الملاحظة إشارة إلى زهير و"تحكيكه" شعره الحولي. ولما كان البحث الحديث كشف عن أن زهيراً، بتحكيكه الذي يبدو منطوياً على وعي فردي كتابي بالإنشاء الشعري، يتبع النمط "الشفهي" الجاهلي "الجماعي،" فإننا نرى هنا في "تحكيك" زهير الشعري حرصاً باطناً على "تغيير" المجتمع من داخله، إذا جاز التعبير. وبطبيعة الحال يتسق هذا مع تقرير ناصف في بداية كتابه أن الأدب العربي كان قويًّا حين تضامن مع الواجب والمسئولية، وكان متهالكاً حين اضطرته الظروف إلى الاعتزال والفراغ للشعر. ويعطي ناصف في ذلك السياق مثالاً من ذي الرمة الذي لم يصب من اعتزاله إلا الإخفاق، ومن ثم كان محتاجاً إلى الإنصاف في العصر الحديث[110]. وهذا كلام صحيح في جملته، لكنه يمكن فحصه في ضوء فكرة الوعي الكتابي/الفردي التي كان ذو الرمة مثالاً استثنائيًّا لها؛ إذ ظل مراوحاً بين وعيه الشفهي ووعيه الكتابي، إذا جاز التعبير، فعبَّر عن موقف أثار جدلاً بين القدماء؛ لأنه لم يصبغه بهجاء أو مدح، ولكنه في عرفهم كان خاتمة الشعر كما كان امرؤ القيس بدايته. أما المحدثون فقد أنصفوا أنفسهم ببحث ذي الرمة؛ لأنه أعاد إليهم موقفاً يقترب من المجتمع بقدر ما يبتعد عنه، ويعيد تشكيل الثقافة بقدر ما يتشكَّل بها، إذا جاز لنا القول.[111]

ومن المنطلق نفسه؛ أي النظرة إلى زهير وحولياته، يلاحظ ناصف المدخل نفسه عند طه حسين في تناوله لمطولة لبيد ونسيبها؛ أي العودة إلى النفس بوصفها جانباً أساسيًّا من ثقافة الإنسان الذي يشغله التحقق العملي، والاندفاع إلى الأمام، وتغيير الواقع؛ بمعنى العودة إلى الذات والخروج عنها إلى المجتمع والطبيعة. وهكذا الأمر في تعليق ناصف على تناول طه حسين معلقة طرفة؛ إذ أملت عليه لغة المعلقة طائفة من القضايا، تتصل بالنمو والنهوض والمولد الجديد وروح الثقافة، وهي القضايا التي اشتغل بها جيل طه حسين فِي حين اشتغل جيل آخر بالعدم والبؤس واليأس. وهنا يجمع بين معلقة زهير ومعلقة طرفة النفسُ المثقفةُ، وأن الثقافة بمعناها الوجداني الدقيق تفتح لنا أبواب هذا الشعر، وآية هذه الثقافة هي التوازن. كما يرى أنه لا وجود للنقد الأدبي بمعزل عن هموم جماعة ناهضة تحتاج إلى أن تصلح أمرها أو تحيي قلبها وعقلها. ولاسبيل

إلى نقد أدبى لا يحسن صاحبه تمثل هذه الهموم واستيعابها، وحسن قراءتها والإيماء إليها فى غير تكلف ولا إقحام. ومع ذلك كله فقد كان طه حسين يرى الثقافة محتاجة إلى شيء من المراجعة من خلال النقد الأدبى القائم على المحبة الكريمة أو أدوات القراءة المتعاطفة. وسوف تكون القراءة على هذا الوجه الجديد عملاً اجتماعيًّا من الطراز الأول. فاللغة منذ شغل بها طه حسين فى الأدب الجاهلى صانعة ثقافة. كذلك كان طه حسين يقول إن كبار الكتاب كانوا حراصاً على أن يثقفوا أنفسهم. وبفضل هذا التثقيف استطاعوا أن يحرروا اللغة، أو أن يجعلوها حديثة قديمة فى وقت واحد. ومن هنا كذلك كان حزن طه حسين فى تبينه أن العقاد والمازنى وشكرى بوصفهم شعراء، بثقافتهم المتنوعة فى الشعر القديم والفلسفة وغيرهما، لم يتركوا من الأثر فى الشعر وثقافة المجتمع ما يرجى(١١٢).

وفى نهاية الكتاب يعرض ناصف لدفاع طه حسين عن العرب فى مقابل جور ابن خلدون عليهم، وأخطاء غير قليلة لفريق من العرب المحدثين والمستشرقين والمتعصبين. وهو ما يستدعى أطروحة طه حسين في مستقبل الثقافة فى مصر، مما عرضنا له أعلاه، وتصوُّر بعض تلاميذه، سليمان حُزَيِّن تحديداً، أن طه حسين قد بسَّط المسألة أكثر من اللازم، ولم يركِّز على العمق العربى لمصر والثقافة المصرية. وطه حسين يتكلم هنا بوصفه مصريًّا عربيًّا وعربيًّا مصريًّا فى الوقت نفسه. فالأدب العربى الذى يتكلم عنه طه حسين هنا هو الأدب العربى الذى يدرسه المصريون، ويمارسون وجودهم من خلاله، سواء أكان الأدب العربى القديم أم الحديث.

فى هذا السياق يشير ناصف إلى قول طه حسين إنه ليس من حقنا أن نقدِّم أُمَماً مثل الهنود والفرس والمصريين القدماء فى الأدب على الأمة العربية بحال من الأحوال. "وقد كان للعرب أدب ممتاز قبل أن يتأثروا بالحضارة اليونانية. والأدب اليونانى كالأدب العربى قد صوَّر حياة القدماء وكلاهما قادر على أن يلهم المحدثين،" دون أن نطلب من الأدب العربى القديم أن يصوِّر حياتنا نحن الآن. وليس هذا فحسب، بل إن طه حسين يلاحظ كثيراً أمور الاتصال الدقيق المستمر بين الثقافة العربية الموروثة وثقافات الأمم المغلوبة المستعربة. ولكن هذا الاتصال قد كان يتم فى إطار من الثبات والتطور حتى أمكن أن يقال إن الحضارة الإنسانية التى كان يغلب عليها الطابع اليونانى قد غلب عليها الطابع العربى فى القرون الأربعة الأولى للهجرة. وهنا يلاحظ طه حسين كذلك أننا لم نبذل فى درس الأدب العربى مثلما بذلنا فى دراسة الآداب الأوربية واليونانية القديمة. وقد أشار طه حسين إلى خلاصة هذا القصور حين قال: إننا لا نعلم عن تاريخ الألفاظ شيئاً؛ فالعلم بتاريخ الألفاظ هو علم بتفاعل الثقافات. والأدب العربى قبل الإسلام يطوى فى داخله خلاصة مثل هذا التفاعل الذى أتيح للجزيرة. فالأدب العربى فى البيئة الجاهلية ليس معزولاً عن آداب وثقافات أخرى. كذلك فحقائق الأدب بعد الإسلام العظيم لا يمكن أن تتضح بمعزل عن هذا التفاعل الذى أنتج ما نسميه الثقافة العربية(١١٣). "ولكن الأديب العربى يشعر دائماً بالأصول التقليدية التى لا سبيل إلى التحول عنها. كانت هذه الأصول تقيه من الذوب فى ثقافة أخرى(١١٤)." ولكن هذا لا يمنع طه حسين من أن يرى أن "الغاية من الاتصال الثقافى وإحياء التراث واحدة، أن نقوِّم شخصيتنا، ونحقق قوميتنا، وأن نعصم أنفسنا من الفناء فى الأجنبى، وأن نعرف أنفسنا.(١١٥)"

وهكذا تتضح الرؤية الثقافية لطه حسين ناقد الثقافة وناقد الأدب فى الوقت نفسه. وقد استعرضنا هذه الرؤية من خلال مستقبل الثقافة فى مصر لطه حسين نفسه، ومن خلال بعض تلاميذه وناقديه مثل: حُزَيِّن (١٩٩٤)، وعصفور (١٩٨٣)، وناصف (١٩٩٠). ولعلنا بهذا العرض المركَّز وضعنا طه حسين فى مكانه الطبيعى من البحث الراهن، بوصفه أهم ناقد للأدب والثقافة العربية معاً فى القرن العشرين. ولعلنا نستطيع القول إنه رائد النقد الأدبي/الثقافى الذى مهَّد الأرض لمعظم نقاد الأدب العرب المعاصرين سواء الذين خرجوا من عباءته أو الذين مثَّلوا خصوماً له فى بعض الأحيان. وسوف نرى أن تجليات البعد الثقافى فى نقد الأدب العربى بعد وفاة طه حسين (١٩٧٣) تمتح بصورة أو بأخرى من معين طه حسين الذى امتد قريباً من نصف قرن دون أن يفقد حيويته الداخلية وقدرته على التجدُّد والمراجعة اللازمة لكل رائد فى الثقافة والأدب والعلم جميعاً.

٥ - .

إذا عدنا إلى الأعمال التى تنتظم فى المحاور الثلاثة التى رصدناها فى بداية الفقرة (٤-.) فسوف نجد أن **الالتفات النظرى إلى المشكل الثقافى فى نقد الأدب العربى** يمكن أن يكون قاسماً مشتركاً بين جميع الدراسات التطبيقية نفسها ولكن من زاويتين: ضمنية أو تمهيدية فى معظم الأعمال المشار إليها أعلاه، وتصريحية فى أعمال معدودة حول نقد النظرية النقدية نفسها بصفة أساسية. وسوف نبدأ بعرض هذه الأعمال الأخيرة دون عمل الغذامى "النقد الثقافى" والذى تناولناه فى مقام آخر. ثم نعرض للأعمال التطبيقية.

٥-١

فى **الالتفات النظرى** يمكن أن نتذكَّر عنواناً قديماً نسبياً لمحمد النويهى حول "ثقافة الناقد الأدبى" (١٩٤٩)، وكتاباً لعز الدين إسماعيل بعنوان "المكونات الأولى للثقافة العربية، دراسة فى نشأة الآداب والمعارف العربية وتطورها"(١٩٧٣). وثمة كتاب لعبد الفتاح كيليطو بعنوان "الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف فى الثقافة العربية [الكلاسيكية]".[١١٦] ولكننا نتوقف عند فقرة لمحمد الدغمومى بعنوان "النقد والثقافة" (١٩٩٩)،[١١٧] وكتاب لحسين المناصرة بعنوان "ثقافة المنهج: الخطاب الروائى نموذجاً"(١٩٩٩).[١١٨] كذلك ثمة أعمال نظرية تنطلق أساساً من المشكل الثقافى وعلاقته بالنظرية النقدية الحديثة وعلاقتها بالثقافة العربية المعاصرة مثل: "المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين لشكرى عياد"(١٩٩٣)[١١٩]، و"المرايا المُحَدَّبَة من البنيوية إلى التفكيك" لعبد العزيز حمودة (١٩٩٨)،[١٢٠] و"محاورات مع النثر العربى لمصطفى ناصف" (١٩٩٧)،[١٢١] وله كذلك "النقد العربى (نحو نظرية ثانية)"(٢٠٠٠).[١٢٢] ونستطيع أن نضيف هنا فصلاً لإبراهيم عبد الرحمن محمد بعنوان "التفسير الحضارى للشعر،"(١٩٩٧)،[١٢٣] وكتابين مترجمين عن الإنجليزية: الأول بعنوان "الدور العربى فى التاريخ الأدبى للقرون الوسطى (تراث منسي)" لماريا روزا مونيكال (١٩٨٩، والترجمة العربية ١٩٩٩)[١٢٤]، والآخر بعنوان "الماضى المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية" لرانيلا (١٩٧٩، والترجمة العربية ١٩٩٩).[١٢٥]

٥-١-١

تأتى أهمية فقرة الدغمومى المشار إليها فى الفقرة السابقة من وَعْى صاحبها بأهمية وضع النقد الأدبى ضمن دائرة الثقافة على سبيل الالتزام بها والوفاء لها من قبل النقاد والأدباء على السواء. فالثقافة هى، كما يقول الدغمومي: "المجال الذى تَتَوَلَّدُ فيه أسئلةُ الأدب والنقد، وتَتَحَدَّدُ فيه نوعية العلاقة القائمة بين الأدب وأشكال تلقيه، والعلائق الناجمة عن مسألتى الفن والعلم ... النقد الأدبى ـ بوصفه خطاباً ـ يُمَثِّلُ الثقافةَ، ويُعَبِّرُ عن طبيعة الديناميـة التـى تُحَرِّكُهـا خصوصيةَ الأسئلة (ومنها الوضع الإشكالى للنقد نفسه) [ومن ثم فإن] النقد الأدبى خطاب ثقافى نموذجى، لكثرة تعالقاته بقضايا الواقع الثقافى أكثر من خطاب العلم البحت، وأكثر أيضاً من خطاب الفن (الإبداع)، ولتشغيله شريحة واسعة من المثقفين على اختلاف تكوينهم ومستوياتهم، عكس الخطابات الأخرى التى تتوجه إلى فئات محدودة غالباً." (١٢٦)

ويُرَكِّزُ الدغمومى على أهمية الشرط الثقافى للنقد على الرغم مما يتعرض له النقد من جحود أنصار العلم والفن على السواء. ومن هنا لا يَجِدُ الإشكالُ النقدى شرعيةَ إلا داخل الثقافة التى تَسْمَحُ بتعدُّدِ الرؤية النقدية للعمل الواحد، وبالتالى تَسْمَحُ بحضور الإشكال دائماً فى العملية النقدية التى تَسْتَنِدُ فى هذا إلى علاقتها بالثقافة وواقع الإشكال فيها بصوره المتعددة الخطابات والمرجعيات والمناهج والتفاوت فى الخطابات، إلى غير ذلك من الاختلاف فى الموضوعات وفى تعريف النقد نفسه وفى تغير الممارسة النقدية للناقد الواحد. وكلا العلم والفن لا يقبل أن يكون خطاباً على هذا النحو، ولكن الثقافة تتقبل ذلك وتشجع النقد عليه مما يحفظ عليه حيويته(١٢٧)

٥-١-٢

أما كتاب المناصرة فهو بمثابة مقدمة نظرية لكتاب تال فى النقد التطبيقى من خلال مقاربات نقدية عربية فى فضاء الرواية العربية. وهو يتناول بعض القضايا الخاصة بالثقافة التنظيرية المنهجية فى الفضاء نفسه. ويكشف عمل المناصرة، كما هو الحال مع فقرة الدغمومى السابقة، عن أهمية الوعى بالثقافة فى مجال النقد الأدبى، وذلك فى مقابل الوعى بها فى مجالات أخرى مثل الصحافة الرياضية. (١٢٨)

ويلح المناصرة كذلك على أهمية النظر إلى المنهجية فى النقد الأدبى بوصفها "ثَقَافَةً تُوَجِّهُ فاعلِيَّةَ الكتابةِ والتفاعلَ مع النصوص من زاوية أو من رؤية أو من جمالية معينة... وهى لا تعنى العلمية إطلاقاً. لذلك يجدر بنا أن نكسر سياق "المنهج" لِيُحِلَّ مكانه سياق "ثقافة المنهج" على اعتبار أن المنهج (وإن كان علمياً) يصبح ذا آلية ثقافية فى فضاء القراءات والمقاربات الأدبية، وهنا يمكن الحديث عن ثقافات منهجية، لا عن مناهج، على اعتبار أن [هذه] المناهج الثقافية المفتوحة ما هى إلا وعى ثقافى يطمح إلى أن يكون ذا منهجية علمية ...، تجعل من "القراءة" مشروعاً ثقافياً مفتوحاً حتى ولو ادَّعَتْ هذه القراءة أنها علمية مغلقة. ... ومعنى هذا أنه لا مجال إطلاقاً لتهميش دور النقد ومنهجياته المختلفة من خلال انفتاحه وشموليته وتَحَوُّلِه إلى ثقافة أصيلة." (١٢٩)

والواقع أن كتاب المناصرة ينطلق من نقد أدبى، ينضح بالوعى بالمشكل الثقافى منذ العنوان الذى اختاره لكتابه، وعناوين فصوله مثل: " ثقافة المبدع،" و" ثقافة المرجعية،" و" ثقافة النص،" بالإضافة إلى " ثقافة التلقى،" ومن خلال "قراءة الوعى العربى المعاصر وثقافته الأدبية،" و"إنتاج القارئ ثقافياً وجمالياً." وكل ذلك فى فضاء السردية التى ينتهى إلى بحثها بين وعى

الثقافة المنهجية ووعى تجليات الخطاب، كما تعرَّض فى منتصف كتابه لعلاقة السرديات التجريبية بالتراث. فلا وجود هنا لنقد أدبى تقليدى من حيث المبدأ، ولكن نقد أدبى ثقافى على مستوى النظرية النقدية والخطاب الروائى فى وعى النقاد الآخرين الذين تناولوا أعمالاً روائية بعينها، وهو مما يتناوله المناصرة فى الكتاب المتمِّم للكتاب الحالى.

٥-١-٣

أما كتاب عياد فينطلق، كما يؤكد صاحبه فى المقدمة، من النقد الفلسفى؛ بمعنى أنه لا ينتهج المنهج التاريخى على الرغم من اهتمامه بالبعد التاريخى فى مناقشته للمذاهب الأدبية الغربية وفى الثقافة العربية. إنه كتاب يبدأ وينتهى فى الزمن الحاضر، على حَدِّ تعبير صاحبه. وقد قسَّمه أربع مقالات تلخِّص عناوينها فكرة كلٍ منها، وقد وضعها بطريقة "تراثية،" توحى بـ"تراثية" الموقف الذى ينطلق منه المؤلف، وقد استوعب الوجه المقابل للتراث. وقد ظهر البعد الثقافى فى عنوانَى مقالتين من المقالات الأربع(١٣٠). وهكذا نقرأ فى عنوان المقالة الأولى: "فى أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفاً تاريخياً من ثقافة الغرب." وعنوان المقالة الثالثة هو "فى أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية للثقافة الغربية." والكتاب كله ينطلق حقاً من المشكل الحضارى المتصل بالوجود والمصير(١٣١). وتعود أهمية عمل عياد هنا، مرة أخرى، إلى ذلك الوعى الثقافى بالنقد والأدب على نحو جوهرى، والذى يساعدنا على تفهُّم تراثنا النقدى، كما يساعدنا على تفهم اقتباسنا للمذاهب الأدبية الغربية كذلك. فـ"التراث" و"الآخر" هما قضيتان أساسيتانِ لا يمكن فهمها إلا عبر الوعى الثقافى بالتراث النقدى والمذاهب الأدبية المقتبسة من الغرب.

٥-١-٤

ومثل عياد ينطلق حمودة فى "المرايا الْمُحَدَّبَة" من النقد الفلسفى كذلك فى معالجته للمشروعَيْنِ النقديَّيْنِ السائِدَيْنِ فى الغرب فى الأربعين عاماً الأخيرة، واللذين أثارا كثيراً من الصخب فى السنواتِ الخمسَ عشرة فى العالم العربى، وذلك فى سياق الحداثة العربية وعلاقتها بالثقافة الغربية المعاصرة. ويعتمد حمودة كتاب عياد السابق أساساً فى مناقشته فى الفصل الأول بعنوان: "الحداثة: النسخة العربية." (١٣٢) ويعود حمودة فى فصله الثالث إلى مقالة شهيرة لعياد بعنوان "موقف من البنيوية" ليعتمدها فى مناقشة "البنيوية وسجن اللغة." (١٣٣) وهكذا يتفق عياد وحمودة على رفض النسخة العربية من الحداثة الغربية متمثلةً فى البنيوية والتفكيكية بوصفهما مدرستين نقديتين أفرزهما مناخ ثقافى بعينه وفكر فلسفى محدَّد وصدَّراهما إلى مناخ ثقافى وفكر فلسفى مغايرين تماماً(١٣٤).

ومن الواضح أن كُلاً من عياد وحمودة يجمع فى ممارسته النقدية بين فكر الحداثة وما بعدها على الرغم من وعيهما الضمنى، والصريح عند حمودة بخاصة، باختلافهما والعلاقة بينهما فى الوقت نفسه. ومن المهم هنا أن نعود إلى فصل شرابى عن "معنى الحداثة"، حيث يعرض للمفهوم فى سياق الحضارة الغربية، كما يعرض لمفهوم "ما بعد الحداثة" كما صاغه إيهاب حسن، ويقع على إشكالية/مفارقة علاقتنا بالغرب من حيث أننا ننظر إليها من موقع الحداثة وينظر إلينا من موقع ما بعد الحداثة(١٣٥)، ويقترح، بناء على تصوره لخطورة فكر ما بعد الحداثة على المجتمع العربى المعاصر، ضرورة شق طريق مستقلٍ، يقوم على الوعى الذاتى المستقل القادر على انتقاء ما

يناسبه من المفاهيم والأساليب من نماذج فكر الحداثة الكلاسيكى وفكر ما بعد الحداثة فى آن؛ إذ يمثلان بالنسبة إلينا من موقعنا الحضارى امتداداً فكرياً واحداً. ومن ثم يكون هذا الوعى قادراً على تحديد إشكالياته الفكرية بثقة ووضوح وعلى معالجتها من موقع المسئولية التاريخية والالتزام الاجتماعى[١٣٦]. ومن هنا كذلك يرى شرابى أن مهمة النقد الحضارى، بتركيزه على الظواهر الفكرية والأدبية والفنية، يرمى إلى كشف التناقضات سواء فى الوعى المهيمن أو فى تجسيداته وأبنيته وعلاقاته التى تشكل القاعدة المادية للحضارة الأبوية[١٣٧]. وقد حاول كلٌّ من عياد وحمودة، فى عمليهما المذكورين أعلاه، أن يتناولا النقد الأدبى العربى الحداثى (القديم والمعاصر على السواء) من ذلك المنظور الذى أكّده شرابى، وإن لَمْ تَخْلُ ممارستهما من "سلطة" ضمنية، ليس من السهل التخلص منها لدى الناقد الذى ينطلق بأصالة من أرسطو (عياد) أو من **النقد الجديد** (حمودة) ليعيد تحديد موقعه "فى عالَم متغيِّر"، على حَدِّ تعبير عياد فى أحد عناوين كتبه.

٥-١-٥

أما مصطفى ناصف فله، كما ذكرنا، أكثر من عمل ينطلق فيه من وعى ثقافى عال بالأدب والنقد والمجتمع. وقد عرضنا لعمله المهم أعلاه عن طه حسين والتراث. وهنا سوف نعرض بشيء من التفصيل لعمله عن "النقد العربى"، وسوف نعرض لعمل آخر له فى نهاية البحث. ولكننا نستطيع أن نقف وقوفاً عابراً عند كتابه "محاورات مع النثر العربى" بوصفه كتاباً، كما يقول صاحبه، فى التأويل، والتأويل قراءة ودود للنص، وتأمل طويل فى أعطافه وثرائه. وما يعطيه لقارئ مهموم بثقافة الجيل من بعض النواحي. فليس للنص معنى بمعزل عن قارئ نشيط يستحثه، ويقلب فيه الظن بعد الظن، ويتصوره قادراً على الإلهام وعبور المسافات الطوال. وليس للنص من معنى بمعزل عن همومنا ومآزقنا ومخاوفنا وآمالنا جميعاً. والثقافة المعاصرة محتاجة إلى الحوار. وكيف يتم الحوار بمعزل عن مشاركة النص القديم. ونحن طوراً نعزل الأفكار عن الكلمات، وطوراً نعزل الكلمات عن الأفكار، ويجب أن نفترض أن صور الكتابات الثقافية أيضاً يمكن أن تتغير إذا احتفلنا بهذه الملاحظة اليسيرة[١٣٨]. ويعقد ناصف الفصل الخامس لأبى حيان قارئاً لثقافة عصره[١٣٩]. وفى الفصل الأخير من كتابه يرى ناصف أن أساليب طه حسين والعقاد والمازنى والرافعى والزيات وزملائهم فى العالم العربى تباينت، وقد اغترفوا من الثقافة الأوربية بمقادير مختلفة، ولكن بقى النثر القديم ملهماً لهم. كشفوا طاقاته المتنوعة، وصنعوا منها لغة حديثة عريقة، تفيد من الماضى وتفيد من الثقافة العصرية ومناحيها[١٤٠].

أما فى عمل ناصف عن النقد العربى فقد حاول فيه صاحبه، على حَدِّ تعبيره، "نَمَطاً خاصاً من التأويل الثقافى منذ الصفحات الأولى[١٤١]." وهو، مثله مثل عياد وحمودة وشرابى، مهموم بالسؤال عن "كينونتنا"، والحوار مع "التراث" ومع الأجيال. غير أنه ينهج فى ذلك نهج التجربة والمغامرة والحدس والسؤال المستمر فى صورة تأملات خاصة، تقوم على عدم الفصل التعسفى بين كلمة "النقد" وكلمة "البلاغة،" وأن علاقتهما هى علاقة النقد بالفلسفة. يقول المؤلف فى بدايات كتابه إن البلاغة هى عمق النقد العربى وفلسفته، وهى دراما النقد العربى كذلك[١٤٢]. ويشير فى أواخره إلى أنه "قد اتضح فى دراسات كثيرة ضرورة أن يتفلسف الناقد ليوضح لنا أعماقَ اللغة أو تعاملَنا معها."[١٤٣] وهو يخلص إلى أن "البلاغة إذن نقد ثقافى[١٤٤]." ومن ثم فالكتاب فى مجمله وتفصيله حوار خاص حقاً مع كتابَى عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" فى

نحو خمسة عشر فصلاً، مشيراً إلى أن عبقرية الجرجانى الفردية وروح الجماعة يتفاعلان، ومن هنا كذلك كان اهتمام الدارسين بكتابَى الجرجانى؛ لأنهم "وجدوا فيهما نفوسهم، ووجدوا فيهما هَمًّا قوميًا." (١٤٥) والمؤلف يزعم أن دلائل الإعجاز "يعالج ما هو أبعد من النحو والبلاغة والجمال اللفظى، كتاب يعالج تحرير الوعى من الذِّلَّة." (١٤٦) ومن ثم فإن فلسفة الكلمة فى هذا الكتاب فلسفة اجتماعية، موصولة بالإحساس التاريخى العريق أيضاً. (١٤٧) وهذه ملاحظة عميقة يلحُّ عليها، كما ألمحنا أعلاه، معظم نقاد الثقافة؛ أعنى التماس الخصوصية الذاتية المستقلة عن التبعية للآخر. وناصف يسعى هنا إلى أن يوضح لنا كيف أن النقد العربى بحث فى بنية النفس العربية وعلاماتها.

يرى ناصف إذن أن "النقد العربى قد يكون مفتاحاً للثقافة العربية، والثقافة العربية فى بعض مظاهرها قد تكون أجلى وأعمق إذا أحسنًا قراءة هذا النقد." (١٤٨) وفى سبيل تلك الرؤية يبدو النقد العربى لناصف "بعيد الأغوار يلتمس ما يشبه أسطورة الجماعة. [ومن ثم فإن] الوجه الثقافى للنقد لا ينفصل عن هذه الأسطورة." (١٤٩) ويلاحظ ناصف، فى الفصل الثالث "التأليف بين المتباينات،" أن ثمة ملاحظات قاسية يحوِّم حولها النقد العربى منذ أسرار البلاغة، و"أن هذه الملاحظات جزء من مشروع النقد الثقافى، والجو الثقافى فى النقد العربى غريب، ويجب أن يستمر وعينا لغرابته. إن إعادة النماذج والأفكار زمناً طويلاً قد أفقدها طعمها الحقيقى." (١٥٠)

وقد ظهرت كلمة "الثقافى" فى عنوان الفصل العاشر "المغزى الثقافى للأسلوب." ولكن البعد الثقافى للعمل أوضح من أن يُلْتَمَسَ بعناء؛ إذ نستطيع أن نرى هذا البعد ماثلاً فى كل فصول الكتاب. وسوف نعطى مثالاً مطولاً من الفصل الأول. ولكننا قبل ذلك نستطيع أن نمرَّ على بعض فصول الكتاب لنأخذ فكرة عن سياقات جزئية للبعد الثقافى. ففى الفصل الثانى "النحو والسلطة" يرى المؤلف أن واجبنا أن نلتمس معنى ثقافياً فى أبحاث "البلاغة." (١٥١) وهو فى هذا الفصل يقف على أفكار "نحوية" بلاغية/شعرية مثل التنازع المتصل بمعنى السلطة فى المجتمع وفى تطور الثقافة العربية، ومفهوم السلطة هذا كان مفهومُ الشعر يُعَدِّلُ منه دون أن يذكر السلطة من قريب أو بعيد. (١٥٢) أما الفصل الرابع، "الكلمات بين التغير والثبات،" فيقف فيه ناصف على البعد الثقافى فى عمل الجرجانى أسرار البلاغة، حيث تبيَّنَ لعبد القاهر مغبةُ الإفراط فيما اصطنعته الثقافةُ النحوية والفقهية والتفسيرية والفلسفية والكلامية من كثرة الوجوه (١٥٣). ومن ثم عبَّرَ الجرجانى عن خوفه من بعض الكلمات أو بعض الوجوه أو بعض الثقافة، وكثير من مظاهر الحضارة؛ لأنه كان يدرك أن تقدير وجود الكلمات مسئولية عقلية أو أخلاقية اجتماعية (١٥٤). ولكن من ناحية أخرى يكشف ناصف عن الجانب الإيجابى لرؤية الكلمة من جوانب متعددة بوصفها درساً قَيِّماً "فى الحرية والتسامح والتناسق إذا لم نتقن معاملته وقعنا فى التناحر والفوضى والتزمت وحلقة مفرغة قاسية من التصويب والتخطئة (١٥٥)." ومن المنظور نفسه تصبح وجوه الكلمات حواراً بين الثقافات فى الوقت التى تعبر فيه عن قِيَمٍ مُتَنَوِّعَةٍ للنفس والآخرين. (١٥٦)

أما إذا عدنا إلى الفصل الأول "المصطلح النقدى،" فى وقفة تفصيلية، كما أشرنا أعلاه، فنستطيع أن نقف عند قول المؤلف: إن "كُلَّ فَهْم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائر المصطلحات جدير ببعض الشك." (١٥٧) وهكذا يؤكِّدُ المؤلف أننا "ينبغى ألا نعتزَّ بالانفصال الشديد بين النقد العربى ومجمل الثقافة العربية. لا يمكن أن يُشْرَحَ المصطلح شرحاً كافياً إذا تجاهلنا هذه

الثقافة وأهدافها ومخاوفها. المصطلح النقدى يركز ثقافة واسعة فى بؤرة. المصطلح ينبغى ألا يُحْبَس فى غرفة ضيِّقة. الثقافة العربية منزل واسع ذو غرف كثيرة، لكل غرفة طابع، ولكن الغرف ينفتح بعضها على بعض. الجزء ينتمى إلى مجموع واحد." (١٥٨) ويستمر المؤلف فى تأسيس أهمية الجو الثقافى للمصطلح الذى يشارك المفسر فى صنعه، ومن ثم يكون "فى وسعنا أن ننظر إلى أهم مصطلحات النقد العربى فى ضوء التاريخ الثقافى. لِكُلِّ مُصْطَلَحٍ أَكْثَرُ مِنْ مَغْزَى."(١٥٩) ولكنه يحتاج إلى السياق أكثر مما يحتاج السياق إليه. (١٦٠)

ويلاحظ ناصف كذلك البعد "الحداثي" والبعد "ما بعد الحداثي" فى مصطلحات النقد العربى، حيث يقسمها قسمين: أحدهما "يدورُ حولَ شيءٍ من الترابط والتفاؤل والسذاجة الحلوة والبنَّاءة، والثانى يدور حول المناوأة، ويخدم مشاعر الاشتباه والتأويل والسخرية، والاكتفاء بحركة الذهن، دون اكتراث واضح بأهداف مُوَحَّدَة لا رَيْبَ فيها."(١٦١) وهو يذكر أن كتابه مشغول بهذه الجوانب كلها حتى يمكن أن يجعل للمصطلح النقدى قيمة ثقافية بمعزل عن التبعية الغليظة لأرسطو، أو لثقافات أخرى. من هنا يأتى إعلان المؤلف: "نحنُ نلتمسُ الأدواتِ حيثما تيسَّرَتْ، ولكننا نلتمسُ الأهدافَ من داخلِ نفوسِنا، هذا ما أعنيهِ بقضيةِ إعادةِ تفسيرِ المصطلح النقدى(١٦٢)." ولكن "الْمُهِمَّ فى هذه المحاولة أن ننظرَ إلى دلالةِ المصطلح الثقافيةِ لا إلى الذوقِ الأدبى وَحْدَهُ... ومن حقنا أن نبحث عن التأويل الثقافى لا عن الذوق المتغيِّر، والبدْعِ الأسلوبى."(١٦٣)

وينهى ناصف فصله هنا، فيما يشبه الإطار لعمله كله، بالإلحاح على مبدأ الحوار مع النقد العربى القديم، مؤكداً أنه حاول أن يقول بطرق مختلفة: "إنَّ الاستقلالَ النسبى للثقافة الأدبية لا يُبَرِّرُ إغفالَ التأمُّلَ فيما يعرِّضُ مجموعَ الثقافةِ والمطالبِ المشتركة للتهديد. وبعبارة أخرى: إن الثقافة الأدبية المعاصرة ينبغى أن تسأل نفسها -بطريقة ثانية- عن فكرة المخاوف التى عَنَتِ النقدَ والثقافةَ الأدبية الموروثة." (١٦٤) ومن هنا يصبح النقد العربى القديم درساً ينفع النقد العربى المعاصر من بعض الوجوه، حيث لا تنفصل بعض منحنيات النقد القديم ذات الأهمية عن النقد المعاصر انفصالاً حاداً، "ولكنها تَنْحُو -فى الأغلب- نحو الاكتراث بفكرة قوانين المجتمع بطريقة أوضح. ... النقد القديم رسالة فى الخوف النبيل، موصولة -من بعض النواحى" بما سماه المؤلف، "باسم اللجوء إلى أسطورة جماعية تُوحِى ولا تُصَرِّحُ." (١٦٥)

ونستطيع أن نتبيَّنَ ما يقوله المؤلفُ فى هذا الفصل الأول من خلال فصول الكتاب كلها، وخصوصاً الفصل العاشر "المغزى الثقافى للأسلوب." فهو يبدأ هذا الفصل بالإشارة إلى عناية النقد الأدبى بدلالة الألفاظ وقوة التراكيب، وأهمية أن تنقل هذه العناية إلى النحو العربى لأهميته التاريخية فى قراءة النصوص وتفسيرها ولانطوائه على بُعْدٍ فلسفى كان النقد يفتقر إليها، وربما كان ذلك هو ما أخرجه عن تصانيف العلوم. ويُلِحُّ المؤلف على علاقة النحو والنقد بغيرهما من علوم العربية، ويُرَكِّزُ على النحو بوصفه جزءاً أساسياً من فكرة الأسلوب، وبوصفه عميقاً فى النفس العربية فى كل حالاتها. كما يُرَكِّزُ على البحث الأسلوبى فى النقد العربى بوصفه بحثاً غريباً عن السيادة والسيطرة، والإيماء إلى قوة باطنة مُوَجِّهَة. (١٦٦) ويصل إلى أنَّ "مشكلةَ الأسلوب فى التراث العربى أكبرُ من أن تكونَ أدبيةً خالصةً. إنها مشكلة اجتماعية ميتافيزيقية معاً." (١٦٧) وهو يتطرَّق فى هذا السياق إلى فكرة موسيقى الكلمات وعلاقتها بالنحو والأسلوب، مشيراً فى الوقت نفسه إلى خاصة التكرار بوصفها خاصة إسلامية فى أعمال اللغة والعمارة، منتهياً إلى أن محاولات بحث

الأسلوب لَمْ "تنفصل عن تعديلٍ خيالى لفكرة الزمان والحركة المستمرة وإحاطة الحركة بسياج. لقد بحث العلماء عن التحقق الذى لا ينال إلا بعد مكابدة، وبحثوا عما يشبه وحدة المبدأ التى تسعى إليها كل الكائنات. ولا عجب فهذه اللفتات تجمع بين مناطق متعددة فى الثقافة العربية الإسلامية. لهذا كله كان بحثُ الأسلوب فوق الاهتمام ببحث الذات الفردية ومطالبها. إن هذا البحث ينطوى على مجازفات روحية غريبة." [١٦٨] وقد سبقَ المؤلفُ إلى وصف هذا البحث فى بدايات فصله بأنه "مَغْزَى ثَقَافِى يَجِبُ الاهتمامُ بِهِ." [١٦٩]

وأخيراً ينهى المؤلف كتابه بما بدأه به من أن "البلاغةَ العربيةَ مَجْلَى الثقافة العربية، مَجْلَى الجسارة والحياة القوية، ومَجْلَى الأرواح والأشباح، ومَجْلَى الخلاف بين ظواهر الأشياء وبواطنها، ومَجْلَى التناقض بين الأحلام والوقائع." [١٧٠] ومن ثم يذهب المؤلف إلى أننا يجب ألا نفصل درسها عن القيم، و"أن نفيد من البلاغة العربية إفادة حقيقية. وأن ننقلها إلى مجال السؤال عن طبيعة عقولنا المشغوفة بإثبات الذات، أو التوكيد أو الكبرياء والمعارضة أو الخصام، المشغوفة بالمواجهة المستمرة والتوتر والنزاع الخفى والخوف الخفى من الاسترسال والانسياب والبَدَدِ... إن الثقافة العربية المثولة تحاورنا، وتثير بعض التساؤلات التى نحتاج إليها فى حاضرنا، إن الزعم المنتشر بأن الماضى يمكن أن ينفصل عن الحاضر لا وجه له. بين الماضى والحاضر جدل يجعل مفهوم التاريخ حياً متجدداً معطياً وآخذاً." [١٧١] لقد شغل المؤلف ـ كما يقول فى آخر جملة من كتابه ـ بتلمُّس "العلاقة المتبادلة التى تتجاوز الماضى الوهمى المغلق والحاضر الْمَزْهُوَّ الْمُنْقَطِع." [١٧٢]

٥-١-٦

ونضيف إلى ما سبق فصل إبراهيم عبد الرحمن محمد عن "التفسير الحضارى للشعر،" الذى أشرنا إليه أعلاه، وهو عبارة عن عرض كتابين لعبد القادر القط: الأول "فى الشعر الإسلامى والأموى"، (١٩٧٤) والآخر عن "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"(١٩٩٢). ويرى صاحب الفصل أن القط يُعَدُّ رائدَ التفسير الحضارى فى الأدب العربى الحديث، والذى يتأسَّسُ على الصلة الفنية الوثيقة بين القديم والجديد، والتفاعل بين الظواهر الفنية، وأن الأدب، وخصوصاً الشعر، ظاهرة حضارية وفنية فى آن، وأنه بالتالى يعد وسيلة جمالية للتعبير عن قضايا الحياة ومواقفها المختلفة. ويرى المؤلف أن هذه النظرية الحضارية فيما يتصل بالشعر أنتجت "منهجاً نقديًا بعينه يتألَّفُ من ثلاثة عناصر هي: أنَّ الشِّعْرَ تَعبيرٌ عَنْ نَفْسِ صَاحِبِهِ، وتصويرٌ لِمُشكلاتِ مُجْتَمَعِهِ، وَأنهُ صِيغةٌ فَنِّيةٌ مُتَطَوِّرَةٌ يَمْتَزِجُ فيها القديمُ بالجديدِ، وأنَّ الشعرَ ليسَ تعبيراً صريحاً عن قضايا الحياة ولا تصويراً مباشراً لواقعها،" [١٧٣] ولكنه يقومُ على الشفافية والإيحاء والرمز الإنسانى الكُلِّى. ومن الواضح أن عمل المؤلف هنا يجمع بين العرض المنهجى والتطبيقى، كما أن كتابَى القط يجمعان بين الشعر العربى القديم والحديث. والمهم هنا هو ذلك الالتفات إلى التفسير الحضاري/الثقافى للشعر القديم والحديث، وهو ما يُمَثِّلُ وَعْياً نقديًا للبعد الثقافى فى الأدب ونقده، يمتد بين أوائل حقبة البحث وأواخرها.

٥-١-٧

أما الكتابانِ المترجَمان إلى العربية لمونيكال ورانيلا فيدخلان هنا فى الأعمال التى اهتمت بنقد الأدب العربى من وجهةِ نظر نقدية مقارنة. وصحيح أن الكتابَيْن يبدوان تَطْبيقِيَّيْن، ولكننا نسلكهما مع الأعمال النظرية السابقة؛ وذلك لأن التطبيق ليس هو المقصود فيهما بقدر ما هو

التدليل على القضية النظرية الأساسية فى كل منهما والتى تظهر فى عنوانيهما على أوضح ما يكون. والكتاب الأول مفيد، كما يقول مترجِّم الكتاب، "لِكُلِّ مَنْ هُوَ مُهْتَمٌّ بدراسة أبعاد الحضور العربى الإسلامى فى أوربا فى القرون الوسطى سياسيًّا ودينيًّا وثقافيًّا وحضاريًّا." (١٧٤) وتُلِحُّ المؤلفة على هذا البعد الثقافى الذى يربط بين الأنا "الغربي" والآخر "الشرقى،" مؤكِّدةً ما تعرضت له فى هذا السياق مفاهيم إدوارد سعيد الرئيسة من سوء تطبيق مُخِلٍ فى مجال الدراسات الأدبية والثقافية الغربية، ومؤكِّدةً حقيقية أن الإنجازات الثقافية ذات القيمة العالية نادراً ما كانت "نَقِيَّةً،" على الأقل فى تاريخ الغرب الذى مازال يكتبه أصحابه. (١٧٥) ولسنا هنا بصدد التوقف على نحو مفصل أمام هذا الكتاب، والذى كتبنا عنه فى مقام آخر على أية حال، (١٧٦) ولكننا نشير فحسب إلى أهمية الالتفات إلى البعد الثقافى فيه من زاوية مقارنة غربية جادة.

وكذلك الأمر مع كتاب رانيلا الذى ينتمى إلى دراسات الأدب الشعبى المقارن، وعلاقة الأدب الشعبى العربى المتشابكة بالفولكلور العالمى. (١٧٧) وفى هذا الكتاب يبدأ صاحبه بأن يَعُدَّ الجانب العربى أحد مصادر ثلاثة للثقافة الغربية؛ مما يراه أمراً مفاجئاً لغير الباحثين الأكاديميين. (١٧٨) والبعد الثقافى هنا، كما فى كتاب مونيكال، لا يحتاج إلى أى جهد فى الوقوف عليه سوى أن يقرأ المرء الكتاب بداية من عنوانه، ويتابع القراءة. فمثل هذه الأعمال تقع فى اللُّبِّ من النقد الثقافى المقارن، إذا جاز التعبير، فى نقد الأدب العربى فى الربع الأخير من القرن العشرين.

-٦-

فى مقابل الأعمال النظرية السابقة ثمة أعمال تطبيقية فى نقد الأدب العربى، يحملُ بعضها كلمة "ثقافة" فى العنوان فى مقابل بعضها الآخر الذى يدخل فى نطاق نقد الأدب العربى ونقد الثقافة دون أن يحمل كلمة "ثقافة" فى العنوان. وسوف نتناول النوع الأول بهذه الصفة ثم نعود إلى النوع الآخر بعد ذلك.

ومن الملاحظ على الأعمال من النوع الأول ارتباط بعضها بالأدب العربى القديم مثل عمل كُلٍّ من هدى الأرنائوطى عن "ثقافة المتنبى وأثرها فى شعره"(١٩٧٧) (١٧٩)، ومحمد جابر الأنصارى بعنوان "التفاعل الثقافى بين المغرب والمشرق فى أثار ابن سعيد المغربى ورحلاته المشرقية وتحولات عصره"(١٩٩٢) (١٨٠)، وحسن البنا عز الدين عن "إكرام النفس فى الثقافة العربية والإسلامية". (١٨١) وبعض تلك الأعمال يتصل بالأدب العربى الحديث مثل عمل كُلٍّ من غالى شكرى: "مذكرات ثقافة تحتضر"(١٩٩٥) (١٨٢)، وجلال العشرى: "ثقافة هذا العصر"(١٩٨٦) (١٨٣)، وسعد البازعى: "ثقافة الصحراء: دراسات فى أدب الجزيرة العربية المعاصرة"(١٩٩١)، (١٨٤) ومحمد رمضان بسطاويسى: "ثقافة المكان والألم: قراءة نصية فى نماذج قصصية من الإمارات"(١٩٩٦) (١٨٥)، ومصطفى ناصف: "ثقافتنا والشعر المعاصر"(٢٠٠٠) (١٨٦). وبالطبع ليست هذه هى كل الأعمال التى نُشِرَتْ فى ربع القرن الأخير حاملة كلمة "ثقافة" فى عناوينها، ولكننا نكتفى بها أمثلةً على الظاهرة.

ونستطيع أن نلاحظ فى العناوين الثلاثة الأولى عن الأدب العربى القديم اتصال البعد الثقافى أساساً بالشاعر نفسه فى العمل الأول، وبالعصر فى الثانى، وبالموضوع فى الثالث، كما أشرنا أعلاه، مما يتفق مع ما لخَّصه إبراهيم عبد الرحمن عن التفسير الحضارى للشعر عبر عملين لعبد القادر القط. وهكذا يتسع فى مثل هذه الأعمال معنى "الثقافة" ليشمل خلفية مهمة للأديب وعصره

وموضوعاته، كما يُمَثِّلُ عاملاً جوهرياً فى رصد خصوصية العمل الأدبى وصاحبه ومدى دلالته على عصره وتحوُّلاته، وبالتالى يمكن إدراك الثقافة من خلال الأدب بوصفه مظهراً جوهرياً (مكوِّناً) لها.

أما فى الأعمال السابقة المتصلة بالأدب الحديث فيمكن أن نلاحظ أنها تأخذ فى معظمها شكل مقالات مجموعة فى كتاب. ومن الواضح أن معنى "الثقافة" فى بعضها ينطلق أساساً من نقد الشعر والقصة المعاصرة، كما هو واضح من عناوين البازعى وبسطاويسى وناصف، فى حين يتسع معنى "الثقافة" فى بعضها الآخر ليشمل، عند شكرى، مقالاتٍ، فى شكل مراجعات وحوارات فى الفلسفة والتاريخ والحضارة والأدب والسياسة عن: حرية الفكر، والحقيقة الحضارية، ومعركة الإنسان بين التاريخ والحضارة، وقلق الإنسان الجديد، إلى جانب الواقعية الاشتراكية فى النقد العربى الحديث والرواية المصرية بين ثورتين، والبحث عن الاشتراكية على خشبة المسرح، وشكسبير فى العربية، وعبد الناصر والمثقفون. وكذلك الأمر عند العشرى الذى يتناول أرسطو، ومصطفى عبد الرازق، إلى جانب أمير الشعراء، وطه حسين، والرواية، والمسرح، والفنون التشكيلية، ومحمد عبد الوهاب، وعادل إمام. وهكذا يجمع شكرى والعشرى بين النقد الأدبى بمعناه التقليدى والنقد الثقافى تحت عنوان واحد هو "الثقافة" دون شعور بالحاجة إلى مناقشة المسألة الخلافية المثارة مؤخراً حول أى نوع من النقد ينبغى أن نُعْنَى به. وهذا كله يؤكِّدُ البعد الثقافى فى نقد الأدب العربى، كما يؤكِّدُ البعد النقدى الأدبى فى نقد الثقافة، إذا جاز لنا القول.

٦-١-١

ونستطيع أن نتأمَّلَ قليلاً فى هذين العملين بالإضافة إلى عمل ناصف المتخصِّص فى الشعر المعاصر. أما شكرى فيعرض فى مقدمته للطبعة الأولى لاقتباسه عنوانه من عنوان عمل مشابه لكاتب بريطانى هو كريستوفر كودويل، يدرس فيه بعض الأدباء الإنجليز الذين يمثلون الثقافة البرجوازية والحضارة الرأسمالية بوصفها حضارة آفلة تمضى نحو الموت. ويرى شكرى أن قضيته فى الكتاب مختلفة عن قضية الكاتب البريطانى. ولكن من الواضح أن ثمة علاقة ما تربط بين الاثنين، وهى كون الحضارة العربية الحديثة مستمدة مباشرة من الحضارة الأوربية التى كانت تستعمرنا عند بداية النهضة العربية. ويؤكِّدُ شكرى أهمية الإيمان بأن الحضارة الإنسانية المعاصرة هى حضارتنا نحن كذلك، حتى وإن اتخذت مركزها فى أوربا. ومن ثم كانت إشكاليات كثيرة فى المشكل الحضارى العربى المعاصر يمكن أن تَجِدَ حلاً بهذا الاعتبار. ومن بين هذه الإشكالياتِ الحاضرُ والمستقبلُ بوصفهما الجديرين بالبحث وإعادة النظر وليس الماضى والتراث اللذين يسكنان فى دمانا ووجداننا. كذلك فإننا لا نعانى من المجتمع الآلِى الرتيب كما هو الحال فى الحضارة الأوربية؛ ولذلك فإن وضعنا الحضارى مختلف حيث لا ننتج ولا نبدع، بل نستهلك على نحو يترك آثاراً سلبية على جميع فئات المجتمع.(١٨٧)

وهكذا لم يكن هَمُّ المؤلف الأساسى، كما يقول فى مقدمة الطبعة الثالثة التى كتبها فى باريس (١٩٨١)، أن يكتب نَعْياً للثقافة العربية المعاصرة، بل كان يقصد أساساً "مُراجَعَةَ" الرؤى السائدة فى تلك الثقافة وقد عايشها عن كثب فى لحظات صعودها ولحظات انكسارها. وهو يرى هنا أن انكسار الثورة الثقافية العربية أمام فكر الثورة المضادة يعنى أن الماضى لا يزال ماثلاً ومنتصراً ولكن بشكل مؤقت ما لم "نراجعه" و"نواجهه" باستمرار، حتى نستطيع أن نتقدَّمَ خطوةً واحدةً للأمام فى ثقافة تحتضر فى عمقها، ولكنها لا تزال تقاوم حتى النَّفَسِ الأخير.(١٨٨)

٦-١-٢

أما العشرى فَيُقَدِّمُ لكتابه بمقدِّمة تحمل عنواناً هو "الاستشراق والاستغراب." ويثير المؤلف هنا مسألة تقليدية طرحها غير باحث غربى، مثل: ليون جوتييه، وارنست رينان، وهيار، وهى تتصل بالعقلية العربية وهل هى ساميّةٌ أم آريَّةٌ، ودلالة ذلك عند الغربيين فى نظرتهم للعرب والشرق على وجه العموم. والذى يعنى المؤلِف من هذا كله هو شجب تلك المقولة التى تَسِمُ العقلية السامية عامة والعربية خاصة بالتعصب لطرف ما ثم الانتقال المفاجئ إلى الطرف الآخر. ويرى العشرى أن النظرة الوسطية، أو الجمع بين الأصالة والمعاصرة أو التراث والتجديد، هى التى تميز العقلية العربية فى شتى مجالات الثقافة عبر تاريخها الثقافى الممتد. وهذا هو ما حافظ على حيوية هذه العقلية وتراثها الثقافى حتى اليوم. وبناء على هذا يرى الكاتب أننا، وقد تحررنا من السيادة الأجنبية على الأرض، "فَأَوْلَى بنا أن نَتَحَرَّرَ من السيادة الثقافية على فكرنا؛ فليس صحيحاً أن الوعى الغربى هو محور الثقافة العالمية، وأنه القادر على استقطاب كُلِّ وَعْى غيرِهِ، وبخاصة فى العالمين: الثانى والثالث." (١٨٩)

وفى هذا السياق يشير العشرى، كما فعل شكرى قبله، إلى وعى الفلاسفة والكتاب الغربيين أنفسهم بأفول حضارتهم؛ مما يعنى أننا ينبغى أن نعيد قراءة الحضارة الغربية من داخل شعورنا ووجداننا نحن، "فيما يمكن أن نسمِّيهِ بعلم الاستغراب فى مواجهة علم الاستشراق، الذى كان ولا يزال العقل الأوربى ينظر من خلاله إلى حضارتنا العربية." (١٩٠) وينظر المؤلف هنا إلى عمله بوصفه ألواناً ثقافية تدور حول هذا المعنى، وترتكز على قاعدة نقدية، تؤمن بأن النقد فى جوهره ليس سوى عملية من عمليات الإبداع.

فالنظرة المشتركة إذن بين عمل كل من شكرى والعشرى تنتمى فى عمقها إلى ذلك التوجه الذى بدأه إدوارد سعيد بكتابه "الاستشراق"(١٩٧٨) فى تحليل الخطاب الاستعمارى، وساهم فيه عبد الوهاب المسيرى بموسوعته التى صدرت مؤخراً عن اليهود واليهودية والصهيونية، وكذلك كتابه عن "الأيديولوجية الصهيونية"(١٩٨٣)، وكذلك فى ترجمته لكتاب كيفن رايلى "الغرب والعالم"(١٩٨٥) "الذى يُبْرِزُ بعضَ أَوْجُهِ الْخَلَلِ فى الثقافة الغربية، فَيُعَرِّيها بالتالى مِمَّا تبدو عليه أحياناً من تفوُّقٍ مطلق وصلاحية عالمية." (١٩١) ويلتقى هذا التوجُّهُ مع توجُّهِ حسن حنفى الذى أَسَّسَ لعلم الاستغراب فى كتاب له بعنوان "مقدمة فى علم الاستغراب"(١٩٩١) بالمعنى نفسه الذى نقلناه عن العشرى.

٦-١-٣

أما عمل ناصف التطبيقى بعنوان "ثقافتنا والشعر المعاصر" فيمكن اعتباره مكملاً لعمله النظرى الذى عرضنا له أعلاه، بالإضافة إلى بعض الأعمال الأخرى للمؤلف نفسه، سوف نشير إلى بعضها أدناه. والعلاقة التكاملية بين النظرية "الثانية" للنقد العربى والتى يدعو إليها ناصف فى كتابه السابق (والمعاصر للكتاب الراهن؛ إذ صدرا فى العام نفسه) تأتى من تَصَوُّرِ المؤلف الذى يمكن أن نستنتجه بالمقارنة بين العملين من أن البلاغة العربية/النقد العربى، على نحو ما قرأها ناصف عند عبد القاهر الجرجانى، والنقد العربى عند رواد النهضة العربية فى النصف الأول من القرن العشرين يَتَّحِدَانِ فى اشتباه الوجه الأدبى بمعنى الثقافة. وذلك كله فى مقابل ما يلاحظه ناصف فى الدراسة الأدبية المعاصرة، أى فى النصف الثانى من القرن العشرين، من غياب واضح

لهذا المزج بين البعدين: الأدبى والثقافى. وهو جانب إشكالى فى رؤية ناصف، سوف نعود إليه فى نهاية البحث الراهن.

يلح ناصف فى مقدمته القصيرة[١٩٢] على كون قراءة الشعر، وخصوصاً النقد اللغوى للشعر، مفتاحاً لفهم ثقافتنا المعاصرة فى جانبها الإشكالى الخاص بالسؤال عن الانتماء والجوع والْحَرْف، والكشف عن عثرات ثقافتنا وتطلعاتها. فالشعر يسهم حسب طبيعته فى صنع الثقافة، حيث يمكن التماس حركة الفكر من خلال تتبع حركة الكلمات، كما أن الثقافة تحتاج إلى ممارسات كثيرة من بينها التمتُّعُ الْحُرُّ بشيء من التقدُّم والتراجع وشيء من الغموض. وهكذا يرى ناصف أن غايتنا من قراءة الشعر إفساح السبيل لتصور أفضل لثقافتنا. ويصل المؤلف إلى مواجهة متسائلة حول كيفية عكوف النقد الأدبى على نفسه مَزْهُوًّا بما يشبه الانتحار وما يشبه دعوة الناس لمثل هذا الانتحار أيضاً. ويرى أننا لابد لنا من استجلاء الجدل القوى بين الشعر ومجموع الثقافة، وأن نُولِى قضيةَ نُضْج التفكير ما تستحقه. والنقد اللغوى هنا يترادف مع النقد الثقافى؛ ولذلك ينشغل ناصف فى كتابه هذا بتوجيه هذه الرسالة إلى الثقافة الأدبية المعاصرة حتى تكون على وَعْى بمسئوليتها.

وقد حقَّقَ ناصف هذه الملاحظات الأساسية من خلال الشعر العربى المعاصر، وحرص على بيان طريقة شعراء ما بعد الرواد وحقهم "فى تصوُّر عنق الزجاجة أو ثقافة مضادة أو ما بعد الحداثة ... ولكن من الواجب أن ندرس الفرق بين التقويض وإعادة الصياغة، والفرق بين الريب البناء والريب المدمر." [١٩٣] أما رواد النهضة الأدبية فيذكر ناصف أنهم كانوا "يتأملون كثيراً فى مغزى الاحتكاك بين العالم العربى وأوربا. كان تطلعهم إلى الشعر جزءاً من تفهم الصلة بين الشرق والغرب ... وكثيراً ما اقترنت حركة الأدب بحركة العلم اقتراناً يلفت النظر إلى فكرة استقلال الأدب التى طغت على الساحة فى وقت متأخر. ربما كان هذا الاستقلال عائقاً يحول دون الاهتمام بنهضة كلية شاملة. النهضة الشاملة هى مرمى الأدب وهدفه ... كان الرواد يفكرون فى تجديد شباب المجتمع. لم يكن الرواد دعاة الشعر وحده، ولا كانوا عباداً للأدب من دون الثقافة العامة. كانوا، على الأرجح، خدماً لفكرة الحيوية أو البعث. وكان البعث فى مظهره الأساسى هو الحرية التى يُوقِدُ شُعْلَتَها الإحساسُ بالمسئولية. كانت المسئولية والفعَّالية والحرية هى الأقانيم التى تقيم النهضة والديمقراطية وتحرير الفرد، وتفتح السبيل أمام الوعى بعد زوال معوقاته السياسية. يجب ألا ننسى قط أن الأدب كان منظوراً إليه فى سياق ثقافى واسع. كان هذا السياق هو الغاية فى معظم الأحيان." [١٩٤] وفى الفصل نفسه يؤكِّدُ المؤلف أن ما كان يوصَفُ به الشعر يشبه من بعض الوجوه ما توصَفُ به الثقافة كلها[١٩٥].

يعود ناصف إلى هذه المسألة مرة أخرى فى آخر فصل من كتابه الراهن بعنوان "الثقافة الأدبية المعاصرة." فى هذا الفصل يقابل المؤلف بين نظرية الشعر فى ظل النَّزعة الإنسانية لدى رواد النهضة العربية ونظرية الشعر اليوم وانفصالها الواضح عن هذه النَّزعة. ويؤكد ناصف هنا أن النَّزعة الإنسانية كانت أوسع من خدمة الشعر وحده، حيث كانت ترى الأدبى والسياسى متجاذِبَيْن، وحيث الاجتماعى والفلسفى والسياسى يمكن أن يكون أدبيًّا من بعض الوجوه، ومن ثم كانت النظرة الأدبية قلب الإنسان، تنكر فكرة الاغتراب المؤذى والتمرُّد العنيف الملاحظ فى الثقافة الأدبية المعاصرة. [١٩٦] ولذلك يرى المؤلف أن "نظرية الشعر [لدى الرواد كانت] تجمع بين الولاء للحياة، والولاء للثقافة العربية والثقافة العالمية– نظرية الشعر موقف من الشعر القديم، وطموح

الشعر العربى الحديث. الشعرُ مُهمٌّ لأنه يُعَبِّرُ عن شخصيتنا العربية، وعقليتنا، وصمودنا. لا بُدَّ لنظرية الشعر أن تُحاورَ الشعرَ: قديْمَهُ وحديثَهُ. ولا بُدَّ للحوار أن يَتِمَّ فى إطار خبرتنا النامية بالثقافات العالمية." (١٩٧)

وهكذا يرى ناصف جهود الرواد فى فهم التراث واكتشاف ما فيه من نزعة إنسانية، حتى وإن كانت الروح الحديث مختلفة عن القديم فى بعض جوانبها. وهكذا كانت نظرية الشعر لديهم نظرية فى توهج الشعور القومى ودفاعه عن نفسه ومحاولة التصدى لما يعترض طريقه. وكُلُّ ذلك مَبْنِى من ناحية، كما يقول المؤلف، على أساس أن "الشِّعْرَ هوَ عُمْقُ الفِكْرِ. وهذا لا يكون إلا عملاً اجتماعياً." (١٩٨) ومن ناحية أخرى يبنى كلام المؤلف على أساس أن "نظرية الشعر اليوم ليست هى نظرية التاريخ الحى، بل هى نظرية اقتلاع الجذور." (١٩٩) ومن ثم تفتقر إلى تأصيل الشخصية، وصلتها بالمجتمع مهملة، وهى مترفعة على فكرة الواجب، وتصالح الجوانب المختلفة، وتفضيل مبدأ على آخر، وساخرة من فكرة النظام فى مقابل تمجيدها للمنظورات المتباينة والحياة المعلقة على حافة الموت والذاكرة المعلقة على حافة النسيان والغياب.

من هنا يرى المؤلف أننا "بحاجةٍ إلى نظرية فى اللغة تَدْعَمُ منظورَ النُّمُوِّ، وتضعُ التغلبَ على الصعوبات والتحاوُرَ فى قَلْبِ الكلمات." (٢٠٠) وهو يرى أننا "مازلنا نتوقَّعُ عهداً جديداً تفرغ الثقافة الأدبية فيه لنفسها تراجعها وتحاسبها على ما كَسَبَتْ وَاكْتَسَبَتْ." (٢٠١) وهكذا يُحَدِّدُ المؤلفُ إشكاليةَ الثقافة الأدبية المعاصرة من خلال عناية المعاصرين بالسرد، والتفصيلات، وإهمالها فكرة صمود الكلمة، وبالتالى غياب العناية بالروح الكُلِّى والتوجيه، وخدمة الحضور والقانون. فمشكلة النظرية المعاصرة هى التجاوز عن الوجه الاجتماعى والتاريخى للكلمة وإهمال فكرة معاناة الكلمة فى البناء والتحول والتوظيف، وعدم الاحتفال بالإضاءة والإكمال، والتفاعل، والإنصات.

ويعترف المؤلف بحقوق الثقافة الأدبية، ولكنه يعترف أيضاً بحقوق الثقافة غير الأدبية، وأنه من الأفضل أن يكون ثمة عبور سهل بين الثقافتين. وإذا كنا لا نستطيع أن نعلِّم الأديب والشاعر ماذا يصنع فلا ينكر علينا أحد التأمل فيما نحتاجه من الكلمات فى داخل الشعر وخارجه حتى لو كان هذا يعنى رفض الشعر والنقد الأدبى لحظة أو لحظات. "لنحاول تأصيل النقد الثقافى وأدواته وعلاقته باللغة، ولنذكر على الدوام حاجات العقل العربى من صنعة التأويل. لنذكر أيضاً أن ليس ثم نظرية مقدَّسة، وأن قضايا الحياة أولى بالرعاية، وأن الإصغاء إلى مطالبها كان معهوداً فى الأجيال السابقة." (٢٠٢)

ولعل الانطباع الذى يمكن أن يتركه كلام ناصف هنا ذو طابع إشكالى، أشرنا إليه أعلاه. فهو ينطلق من النقد المعاصر والثقافة الأدبية المعاصرة كى يكشف عما فيهما من أبعاد سلبية فى بيئتنا العربية. ولكننا فى الوقت نفسه نرى أن ما يدعو إليه من نقد ثقافى هو وليد ذلك النقد وتلك الثقافة. ولا شك أن المؤلف نفسه على وعى بهذا الإشكال فى الصفحات الأخيرة من كتابه. (٢٠٣) فهنا يقف المؤلف على مصدر الإشكال وطبيعته. يرى ناصف أننا أخذنا نؤصِّلُ هذا التدمير للنفس الشائع فى الإبداع المعاصر بأدوات منقولة عن الغرب، ظانِّينَ أننا نساير الركب، وننجو من التخلف، متناسين فروق البيئات العقلية الكبيرة، وأن تجارب النقد الأدبى يراد بها الاسترواح من أثر العلم، والتأتى لأدوات ثانية لفحص الخبرة العلمية ذاتها فى الوقت نفسه. ولكننا الآن فى العالم العربى لا يكاد العلم يتعمق ضمائرنا، ولا يكاد يعرف الطريق إلى إدارة حياتنا الباطنية.

ويكرر المؤلف هنا ما ألح عليه فى كتابه الآخر الذى عرضنا له أعلاه من أن الأدوات يصحُ اجتلابها، أما الغايات فهى تولد فى داخل ضمائرنا وعقولنا. كذلك فإن اتجاهَ الدراسات النقدية فى العالم المتحضر يتغيَّرُ الآن تغيُّراً أصليًا، حيثُ يتجاوزُ كثيرٌ من الناس النقدَ الأدبى المَعْنِى بالشعر والأدب الصرف عناية مسرفة، ويَنْزِعُونَ عنه قداسته بِمَنْ فيهم أصحاب البنيوية والسميوطيقا. ويشير المؤلف هنا إلى **المادية الثقافية** (التى أشرنا إليها فى بداية البحث) وتداخل الدراسات الإنسانية. ولكن الثقافة الغربية تروعنا دائماً، ونحن نتخفف من الروع بطريقة بسيطة، تتلخص فى النقل والمحاكاة وإعادة التعبير. ومن هنا تبلورت المشكلة لدينا فى مقابل صُنَّاع النهضة الذين كانوا يتفكَّرون فى مشكلات العقل العربى، وكانوا يعترفون بتكامل الثقافة الإسلامية والثقافة اللغوية، حيث كان نشاط اللغة العامة فى المجتمع العربى جزءاً أساسياً من فكرة الثقافة الأدبية. لقد كانت محبة الأدب هَمًّا جَماعيًا، واليوم أخذ الاهتمام الكاسح بالنظرية يُظَلِّلُ الاهتمامَ والْمَحَبَّة. كما كانت فكرة الروح العظيم تسيطرُ على صنعة الثقافة الأدبية فى مقابل ثقافتنا المعاصرة التى لا تَمَلُّ من السخرية الفجَّة وغير الفجَّة بهذه الروح.

ولا ينكر ناصف فى النهاية أن الثقافة الأدبية المعاصرة فى العالم العربى تتمتع بميزات حقيقية، وأنها دائبة التغير والمراجعة، وعمل علمى رائع يستحق المتابعة والتقدير، ولكنه كان يقصد من ملاحظاته التركيز على المنهج وإشكالياته عندما ينقل عن الغير دون مراعاة الخصوصية حيث لا تخلو أعمال النقاد البارزين فى العالم العربى من شعور بالبؤس نَجَمَ ونَمَا فى ظلِّ متغيرات المجتمع. ومن ثم يمكن أن نُمَيِّزَ طورَيْن متمايزَيْن تَمَايُزاً جَوْهَريًا: أحدهما يظهرُ عليه مَرَحُ الميلاد وحماسة التفاؤل البشرى، والآخر يظهرُ عليه صوتُ البؤس والذنب. ولكن النقد العربى المعاصر، كما يقول المؤلف، آخِذٌ فى التغيُّر، وهكذا يكون علينا دائماً "أن نفكِّرَ فى المذاهب الأدبية واللغوية تفكيراً "ثانياً"، لا يعطى لفكرة "الحقيقة" الخالصة فوق ما تستأهلُ أو فوق ما تَحْتَمِلُ الحياةُ، وأن نَرْعَى مَبْدأَ التطوُّرِ الذاتِى للأفكار، هذا التطوُّرُ الذى لا يكون إلاَّ فى ظِلِّ إحساس مُحَدَّدٍ بحاجاتِ وجودنا."[٢٠٤] وبطبيعة الحال يقف ناصف فى عمليه اللذين تناولناهما هنا، بالإضافة إلى أعمال أخرى له مثل كتابه "طه حسين والتراث"(١٩٩٠)، الذى تناولناه أعلاه، متضامناً مع كل النقاد الذين عرضنا لهم هنا فى إعادة التوجيه للنقد الأدبى فى ضَوْءِ وَعْى حَادٍّ بأَهَمِيَّةِ الوجودِ الذاتِى فى عالَمٍ مُتَغَيِّر.

كانت هذه نقطة بداية فحسب، نستطيع أن ننطلق منها إلى الكشف عن أبعاد "ثقافية" مُهِمَّةٍ فى أعمال نقدية معاصرة أخرى، تدور حول الأدب العربى القديم والحديث على السواء. كما يمكننا أن نتوقَّفَ عند موضوعات بعينها فى الثقافة العربية كى نكشف عن أبعادها الثقافية من خلال فحص الخطابات المختلفة التى تَجَلَّتْ عبرها، ومن أهمها الخطابُ الأدبى والنقدى.[٢٠٥]

وإذا عدنا مرةً أخيرة إلى رايموند وليامز فسوف نجد، بآخره، أنه ينجز، عبر خلق إمكانية تحقق الثقافة وتحولها، ما يصفه أحد دارسيه، وينقله كون ديفيز وشلايفر فى آخر صفحتين من كتابهما المشار إليه آنفاً (ص٢٣٤-٢٣٥)، بأنه إنجاز الدراسات الثقافية فى أفضل حالاته، إمكانية أن يضعنا فى صلة مع حيوات غرباء. وهؤلاء الغرباء غالباً ما يكونون نحن أنفسنا. وهذا، فى النهاية، هو ما اكتشفته الحركة النسوية- إنه وعد بالفهم وقوة التحول اللذين تقدِّمهما الدراسات الثقافية. هذه هى تحديداً الأهداف المعقدة لجعل المألوف 'غريبا'، 'استثنائيًا'، 'غير

سارٍّ، 'حقيراً' – وكل ما يضعه أرنولد فى خانة "التعلُّم المروِّع.' وفى تعلُّم مثل هذا التعلُّم 'المروِّع' للنقد الفلسفي/الفاحص critique- تنحلُّ التمايزات بين العمليات الداخلية والعامة، بين الاستجابات الخاصة والمسئوليات العامة. وفيه يعاد توجيه الجمالى والأخلاقى، الدراسات الأدبية والثقافية فى علاقة كل منهما بالآخر.

وهذه الفقرة تعيدنا بالتالى إلى ماذكرناه فى الهامش الأول المطوَّل من البحث الراهن حول تعريف النقد الفلسفى، نقلاً عن كون ديفيز وشلايفر فى بداية كتابهما المذكور نفسه (ص٢-٣). فهذا النوع من النقد دائماً ما يسائل الثقافة: فهو ليس النقد المتعقِّل للوضعية التى تتخيَّل نفسها متحرِّرةً من الثقافة، ولا هو مقاومة للنقد الذى غالباً ما كانت 'الثقافة،' الموصوفة فى اصطلاحات الضرورة، والتقليد، والطبيعة الإنسانية، تعرضه. ونقد ثقافى مثل هذا يسكن الدراسات الأدبية فى القرن العشرين وهو فى أقصى عنفوانه- وهو يضع الأدب بوصفه ظاهرة ثقافية تدعو إلى التعلُّم المروِّع للنقد الفلسفي/الفاحص/الثقافى. ويرى كون ديفيز وشلايفر أن هذا 'الوضع' يجعل الأدب مهمًّا بقدر ما يجعله ذا قوة فى فهمنا لأنفسنا وتحليلنا إياها، وللعلاقات بين أنفسنا، وللثقافة التى نشارك فيها، ونتشارك، ويمكن أن نتخيَّلها متحوِّلة. إن الجمع بين فهم النقد الثقافى وتحوُّله يخلق نوعاً من 'التعلُّم المروِّع' المختلف، وإن كان لا يزال متعلِّقاً بالتعلُّم المروِّع الذى يصفه أرنولد ويعيد جوناثان سويفت تمثيله فى جاليفر. إن مفهوماً للنقد مثل هذا فى علاقته بالنقد الأدبى المدرَك بوصفه نقداً ثقافيًّا هو الذى قام كون ديفيز وشلايفر بفحصه فى كتابهما وحاولنا أن نلقى عليه الضوء فى السياق العربى المعاصر.

الهوامش:

١ من المهم هنا أن نشير إلى أن مصطلح **النقد (الأدبي) criticism** والنقد **الفاحص (الأدبي/الثقافي/الفلسفي) critique** يعودان إلى أصل لغوى واحد، كما يشتركان فى الاهتمام بالأعمال الأدبية. ولكن من الناحية الاصطلاحية يشير الأول **criticism** إلى المناقشة العقلانية للأعمال الأدبية، وإلى النشاط الذى يمكن أن يشمل بعض الإجراءات التالية أو كلها، بنسب متفاوتة: الدفاع عن الأدب ضد الأخلاقيين وأصحاب الرقابة، وتصنيف عمل ما طبقاً لنوعه الأدبى، وتفسير معناه، وتحليل بنيته وأسلوبه، والحكم على قيمته بالمقارنة بأعمال أخرى، وتقدير تأثيره المحتمل على القراء، وتأسيس المبادئ العامة التى يمكن من خلالها للأعمال الأدبية (مفردةً، وفى فئات، أو بوصفها كلا) أن تقيَّم وتُفهَم. وثمة مدارس بعينها للنقد تسعى إلى فهم الأدب من خلال علاقاته بالتاريخ، السياسة، الجنوسة، الطبقة الاجتماعية، الميثولوجيا، النظرية اللغوية، أو علم النفس. أما الآخر **critique** فيعنى تقييماً معتبراً لعمل أدبى ما، عادةً ما يكون فى شكل مقالة أو مراجعة. كذلك، فى الفلسفة، والسياسة، وفى العلوم الاجتماعية، يعنى فحصاً منتظماً لطبيعة مبدأ ما، فكرة ما، مؤسسة ما (مثل الأدب نفسه)، أو إيديولوجية ما، عادة ما يكون مكرَّساً للكشف عن حدوده أو تعارضاته الذاتية. ومع ذلك، فإن المصطلح الأول يشير إلى فعل النقد أو العملية النقدية ذاتها فى حين يشير المصطلح الآخر إلى تجليات ذلك الفعل أو تلك العملية فى صورة مقالة أو مراجعة مكتوبة، بالإضافة إلى أن الأول يكاد ينحصر فى الأدب والنقد الأدبى. أما الآخر فيمتد إلى مجالات أخرى، منها الأدب نفسه، ليمارس عملية نقدية للخطاب السائد فى تلك المجالات، فهو أشبه بنقد النقد، ومن هنا قامت **النظرية النقدية critical theory** على أساس تبنى هذا المصطلح فى أبعاده الفلسفية والثقافية والأدبية على السواء. انظر هنا:

– كريس بالديك Chris Baldick، **معجم أكسفورد الوجيز للمصطلحات الأدبية**، أكسفورد ونيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٦، ص٤٨.

– روبرت كون ديفيز وورولاند شلايفر R. Con Davis and R. Schleifer، **النقد Criticism والثقافة: دور النقد Critique فى النظرية الأدبية الحديثة**، ط٣، لونجمان جروب: المملكة المتحدة وسنغافورة، ١٩٩٦، ص١-٤٦ حيث يقع الفصل الأول بعنوان "التعلم المروِّع Terrible Learning: النقد والثقافة." وقد اتخذ المؤلفان هذه العبارة "التعلم المروِّع" عنواناً لفحصهما العلاقة بين النقد criticism والنقد critique تحديداً لكى يضعا أيديهما على المعنى المزدوج لتعلم النقد critique، الذى يضفى إرهاباً على الأفكار المستقبَلة ويقاوم، فى

الوقت نفسه، تقليدية الوضعية المنطقية العقلية. وفى هذا الفصل يعرض المؤلفان لـ"النقد الفلسفي" و"نقد اللغة" و"كانط وهيجل" و"نقد الذات/الفاعل" و"نقد العقل" و"أسس النقد" و"النقد الثقافى فى القرن التاسع عشر" و"نقد المجتمع" و"الأدب والنقد" و"صعوبة النقد." وهما فى كل هذه العناوين الفرعية للفصل يستخدمان مصطلح النقد **critique**، فى حين يستخدمان مصطلح **النقد criticism** فى الفصل الثانى إلى جانب المصطلح الآخر على نحو ما يفعلان فى عنوان كتابهما نفسه. ونستطيع أن نجد فى ثنايا هذا الكتاب المهم مقارنة بين المصطلحين المذكورين، انظر ص٦، ٧، ١٢، ٢١، ٨٢، ٩٨، ١١٨، ٢٢٠. وفى هذا الفصل الثاني؛ "وظيفة النقد criticism: المذهب الإنسانى والنقد critique" يبدأ المؤلفان بماثيو أرنولد ومقالته بعنوان "وظيفة النقد criticismفى الوقت الحاضر" (١٨٦٥) وذلك على خلفية مناقشتهما فى الفصل الأول المشار إليه. يبدأ المؤلفان الفصل الثانى بقولهما (ص٤٧-٤٨) إنه فى سياق تاريخ ـ أصل ـ مفهوم النقد critique الذى ناقشاه فى الفصل الأول، يمكن المجادلة فى أن الدراسة النقدية للأدب هى شكل، واع بذاتى بصورة أو أخرى، من أشكال النقد الثقافى cultural critique. إن النقد الأدبى يكشف عن أعراف ثقافية بعينها ويفحصها. يكشف النقد الأدبى، (داخل الفئة التى يعد غالباً من ضمنها) مثله مثل 'الأدب،' عن ظواهر ثقافية معقدة ويدركها. و غالباً ما يكون برنامج 'نقدي' للنقد مثل هذا، مع ذلك، فى خصام مع القاعدة المتواضعة، البيداغوجية التى ترى أن الدراسات الأدبية، على نحو ما يجادل ماثيو أرنولد، ينبغى أن تحاول 'أن ترى الشيء كما هو فى حد ذاته يكون حقاً' وأن يقدِّم ببساطة إلى طلاب الأدب نفسه، 'أفضل ما هو معروف ومفكر فيه فى العالم، و ... جعل هذا معروفاً، من أن أجل خلق تيار من الأفكار الحقة والجديدة.' وفى عبارة أخرى، للدراسة الأدبية برنامجان غير متكافئين تماماً: أن تبذر ما هو معروف سلفاً وأن تنقد critique المعروف سلفاً. ولهذا السبب، ينبغى ألا يفاجَئ أى قارئ، وخصوصاً فى سياق مفهوم النقد critique الذى ناقشه المؤلفان فى الفصل الأول، أن تتبع النقد الأدبى ينبغى أن يثير حاسة الدفاع والاعتذار. ويرى المؤلفان أن أرنولد هو فى الحقيقة الذى أسس نقد الاعتذار عندما بدأ، وخصوصاً فى مناقشة إنجاز الثقافة فى مقالته "وظيفة النقد فى الوقت الحاضر،" بذكر 'الاعتراضات الكثيرة' على فرضية سابقة عن النقد، وأهميته بالنسبة للوقت الحاضر.' لقد أوضح أرنولد إذن أن ثمة إبداعاً فى النقد كما هو الأمر فى الأدب. 'وإن لم يكن الأمر كذلك،' كما يقول، 'فإن كل البشر عدا قليل منهم سوف يغلق دونهم باب السعادة الحقيقية التي يتمتع بها الجميع.' لقد بدأ أرنولد تقليداً للنقد، ساعد على تأسيس الدراسات الأدبية بوصفها فرعاً معرفيًا مشروعاً ـ بوصفها شيئاً يمكن تعلمه. وبعد أن يعرض المؤلفان لبعض ما وجِّه إلى أرنولد من نقد، ولـ"البيداغوجيا والنقد" و"النقد والمذهب الإنساني" و"المذهب الإنسانى المتجاوز للشخصي" و"المذهب الإنسانى اللاشخصي" و"شعرية الحداثة" و"ليفيز والنقد المؤسسي" و"النقد الجديد،" يصل إلى "النقد والثقافة." ويحتل أرنولد مكاناً متميزاً فى هذا الفصل. فمثلاً يشير المؤلفان (ص٧٦) إلى أن أرنولد كان سلفاً لليفيز فى إعلان أن الحضارة الحديثة غير مناسبة كى تكون وسيلة لنقل الثقافة الغربية إلى القرن العشرين. فقد كان أرنولد يفكِّر بأن أول خط دفاع من أجل تصحيح هذا النقص كان النقد (الأدبي) بسبب وظيفته البيداغوجية الكامنة، وفعاليته فى أن يبين للناس كيف يقرأون. وإذا كان النقد فى بعض الأحيان يبدو مثل مَهَمَّة 'لا طائل من ورائها' للتطور الثقافى، وطريقة شبه عقيمة عندما تقارن بالشعر فى تعزيز حظوظ الثقافة، فإن أرنولد، كما يلاحظ بالديك، يمكن أن يشير إلى 'الأرض الموعودة' خلف الحقبة الحاضرة عندما كان الشعر يستطيع أن يتخذ محله المركزى والصحيح بوصفه الوسيلة الأولية للتحول الثقافى. وإذن فالمهمة الماثلة للنقد هى أن يستعد للشعر بأن ينقذ الحضارة أولاً من خلال القيم الغربية الحامية. وما أن تكون الحضارة قد تعززت ودرجة من الكتابية الثقافية قد أُسْتعيدت، فإن الثقافة الحديثة سوف تكون عندها جاهزة لعهد الشعر والفن المعاد تأسيسه. ويمضى المؤلفان، تحت "النقد والثقافة" إلى بيان أنه فى حين أن أرنولد بوصفه ناقداً أدبياً على نحو واضح هو ناقد للثقافة على نحو جوهرى، فإن من الواضح كذلك أنه يختار أن يحدد الوظيفة الدقيقة للنقد critique بوصفه نقداً criticism عمليًا، 'مشكَّلاً تشكيلاً حسناً'، وبهذا المعنى كان **النقاد الجدد** هم ورثته المخلصين.

– ميجان الرويلى وسعد البازعى، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقديًا معاصراً**، ط٣، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ٢٠٠٢، ص٢٩٩-٣٠٥، حيث عرضا للنظرية النقدية وعلاقتها بمدرسة فرانكفورت، وتطورها وخصائصها، ومفهوم "النقد" فيها.

٢ انظر جوناثان كولر Culler .J، **النظرية الأدبية: مقدمة قصيرة جدًا**، أكسفورد ونيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٧، ص٤٤، نقلاً عن:

حسن البنا عز الدين، "ملامح النقد الثقافى [فى الخطاب النقدى العربى المعاصر]: الغذامى أنموذجاً،" **علامات فى النقد**، عدد خاص عن قراءة النص، مج١٠، ج٣٩، ذو الحجة ١٣٢١، مارس ٢٠٠١، ص٣٣٥-٣٥٦. وأعيد نشرها فى عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل (محرِّر ومقدِّم)، **الغذامى الناقد: قراءات فى**

مشروع الغذامى النقدى، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض (٩٧-٩٨)، ديسمبر ٢٠٠١، يناير ٢٠٠٢، ص١٠١-١٢٦.

٣ انظر الرويلى والبازعى، **السابق**، ص١٤٠، وانظر فى هذه الفقرة هنا صفحات ١٤٢، ١٤٧-١٤٨، ١٤٩، ٣٠٨-٣٠٩-٣١١.

٤ ناديا أنجيليسكو، **الاستشراق والحوار الثقافى**، الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٩، ص١١.

٥ انظر جون فيكيت John Fekete، "وليامز، رايموند،" فى إيرينا ر. ماكاريك I. R. Makaryk (محرِّرة ومشرفة)، **موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مداخل، دارسون، مصطلحات**، تورنتو، بافالو، لندن: مطبعة جامعة تورنتو، ١٩٩٥، ص٤٨٦-٤٨٨.

٦ انظر فيث نوستباكين Faith Nostbakken، "المادية الثقافية،" فى ماكاريك (محررة ومشرفة)، **السابق**، ص٢١.

٧ رايموند وليامز، **الثقافة والمجتمع ١٧٨٠-١٩٥٠، ترجمة وجيه سمعان، مراجعة محمد فتحى، بغداد**: دار الشئون الثقافية، والقاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.

٨ رايموند وليامز، **طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد**، ترجمة فاروق عبد القادر، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٤٦)، ١٩٩٩، ص٦.

٩ وليامز، **الثقافة والمجتمع**، ص٣٠٤.

١٠ وست، **الأزمة والنقد**، ص١١٤، نقلاً عن وليامز، **الثقافة والمجتمع**، ص٣٠٥. وانظر ص٣٠١ وما بعدها.

١١ انظر وليامز، **الثقافة والمجتمع**، ص٣٠٦.

١٢ انظر وليامز، **السابق**، ص٣٣٦-٣٤٠، والخاتمة كلها تقع بين ٢٢٦-٣٦٨.

١٣ انظر وليامز، **طرائق الحداثة**، ص٢١١-٢٢٥.

١٤ انظر وليامز، **السابق**، ص٣٤٩-٣٥١.

١٥ وليامز، **السابق**، ص٣٥٠.

١٦ وليامز، **السابق**، ص٣٥١.

١٧ وليامز، **السابق**، ص٣٥١.

١٨ وليامز، **السابق**، ص٣٥٢.

١٩ وليامز، **السابق**، ص٣٥٨.

٢٠ تيودور أدورنو T. Adorno، "النقد الثقافى والمجتمع،" ترجمة صمويل وشيرى وبر، **برزيم**، مطبعة {معهد} إم أى تى، ١٩٨١، نقلاً عن هازارد آدمز، (محرِّر)، طبعة منقحة، **النظرية النقدية منذ أفلاطون**، نيويورك: هاكورت براس جوفانوبيتش، شركة، ١٩٩٢، ص١٠٣٣-١٠٤٠.

٢١ مجموعة من الكتاب، **نظرية الثقافة**، ترجمة على سيد الصاوى، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٢٣)، ١٩٩٧.

٢٢ انظر مايكل كاريذرس، **لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟ الثقافات البشرية: نشأتها وتنوعها**، ترجمة شوقى جلال، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٢٩)، ١٩٩٨، ص١٢.

٢٣ ستيفن جرينبلات S. Greenblatt، "الثقافة،" فى فرانك وماكلوجليان لينترشيا F. and Mc. Lentricchia (محرِّران)، **مصطلحات نقدية للدراسة الأدبية**، ط٢، شيكاغو ولندن: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٥، ص٢٢٥-٢٣٢.

٢٤ ستيفن جرينبلات، "نحو شعرية للثقافة،" فى هـ. أرام فيسر H. A. Vesser (محرِّر)، **التاريخانية الجديدة**، نيويورك ولندن: روتلدج، تشابمان وهال، شركاء، ١٩٨٩ــ ص١-١٤. انظر كذلك بقية المقالات فى هذا الكتاب بتحرير فيسر.

٢٥ أنتونى إيستهوب A. Easthope، **الأدبى فى الدراسات الثقافية**، لندن ونيويورك: روتلدج، مطبعة ت. ج. كورنوال، ١٩٩١، نشرة ١٩٩٦.

٢٦ أنتونى إيستهوب، **الشعر والفانتازيا**، كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٨٩.

٢٧ أنتونى إيستهوب، **الشعر بوصفه خطاباً**، لندن: ميثوين، ١٩٨٣.

وقد ترجمنا فصلاً من هذا الكتاب منذ حوالى سبع عشرة سنة. انظر **فصول، مجلة النقد الأدبى**، مج٥، ع٣ (١٩٨٥)، ص٩٧-١٠٣.

٢٨ كاترين بيلسى C. Belsey، **الرغبة: قصص الحب فى الثقافة الغربية**، أكسفورد: بلاكويل ناشرين، ١٩٩٤.

وتشير المؤلفة فى بدايات الجزء الأول (ص١٢) من كتابها إلى علاقة رواية القرن التاسع عشر الممثلة للسُنّة الأدبية والقَصِّ الشعبى فى القرن العشرين، وأن الثقافة لا تنقسم بسهولة إلى الكلاسيكيات فى ناحية والأعمال الأدبية المبتذلة فى ناحية أخرى. وترى إلى أننا قد لا نستطيع فى هذه اللحظة التاريخية التخلص من السُنة الأدبية. ففى حين أن اليمين يتنبأ بسقوط الحضارة الغربية مع اضمحلال المقررات (الأكاديمية) عن **الكتب العظيمة** الشوفينية القديمة، وأن اليسار المتطرِّف يتخيَّل عالما متزامناً تغطيه الدراساتُ الثقافيةُ تغطيةً شاملة، فقد نحتاج إلى أن ندرك الثقافة نفسها بوصفها أكثر تعقيداً، وأكثر تكثيفاً من كلا هذين الوضعين.

٢٩ فينسنت ب. ليتش، "النقد الثقافى،" فى أليكس برمينجر وت.ف. ف. بروجان (محرِّران)، **موسوعة برنستون الجديدة للشعر والشعرية**، برنستون ونيوجرسي: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٩٣، ص٢٦٢-٢٦٤.

٣٠ م. هـ. أبرامز، **مسرد للمصطلحات الأدبية**، ط٦، طبعة دولية، أورلاندو: هاركورت براس وشركاه، ١٩٩٣، ص٢٤٨-٢٥٥.

٣١ إيستهوب، **الأدبى فى الدراسات الثقافية**، ص١٧٧-١٨١.
ودراسة إيستهوب هذه جديرة بالعناية، بالإضافة إلى دراساته الأخرى المذكورة فى البحث الراهن.

٣٢ انظر إبراهيم فتحى (معدّ)، **معجم المصطلحات الأدبية**، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٢٥٩، ضمن مدخله عن "نقد ماركسى،" ص٢٥٧-٢٦٠.

٣٣ انظر أبرامز، **مسرد**، ص٢٤٨-٢٥٣..

٣٤ مالك بن نبى، **مشكلة الثقافة (مشكلات الحضارة)**، ترجمة عبد الصبور شاهين، بيروت: دار الفكر المعاصر، ودمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠ (إعادة للطبعة الرابعة، ١٩٨٤).

٣٥ ابن نبى، **مشكلة الثقافة**، ص٢٤.

٣٦ ابن نبى، **السابق**، ص٢٥، وهامش ١ فى الصفحة نفسها.

٣٧ زكى نجيب محمود، **فى تحديث الثقافة العربية**، بيروت والقاهرة: دار الشروق، ١٩٨٧.

٣٨ محمد عابد الجابرى، **بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة فى الثقافة العربية، نقد العقل العربى ٢**، ط٣، بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٣.

٣٩ برهان غليون، **الوعى الذاتى**، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.

٤٠ إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبرالية**، نقله إلى العربية وقدَّم له كمال أبو ديب، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧.

٤١ جورج طرابيشى، **مذبحة التراث فى الثقافة العربية المعاصرة**، بيروت: دار الساقى، ١٩٩٣.

٤٢ عبد المجيد بوقربة، **الحداثة والتراث: الحداثة بوصفها إعادة تأسيس جديد للتراث**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩٣.

٤٣ عبد الحليم عويس، **فقه التاريخ وأزمة المسلمين الحضارية**، القاهرة: دار الصحوة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦.

٤٤ مجموعة من الكتاب، **المثقف العربي: همومه وعطاؤه**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٥.
وثمة عدد لا بأس به (اطلعنا على ثمانية منها غير الكتاب الراهن) من الكتب التى صدرت بالطريقة نفسها؛ أى مقالات لمجموعة من الكتاب عن **مركز دراسات الوحدة العربية**، بين ١٩٩٢-١٩٩٧، وتحمل جميعاً جوانب من إشكالية الثقافة العربية وعلاقتها بالتراث أو بثقافة الآخر. وسوف نشير إلى بعضها أدناه.

٤٥ رضوان السيد وأحمد برقاوى، **المسألة الثقافية فى العالم العربي/الإسلامى، حوارات لقرن جديد**، إعداد عبد الواحد علوانى، دمشق: دار الفكر، وبيروت: دار الفكر المعاصر، ١٩٩٨. ويلحق بهذا الكتاب مقالة أخيرة لسمير غريب بعنوان "مستقبل الثقافة العربية فى القرن الواحد والعشرين؛" **البحرين الثقافية**، السنة ٧، أكتوبر ٢٠٠٠، ص١١٧-١٢٦.

٤٦ عبد الإله بلقزيز، **فى البدء كانت الثقافة: نحو وعى عربى متجدد بالمسألة الثقافية**، الدار البيضاء وبيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٨، وللمؤلف نفسه، **نهاية الداعية: الممكن والممتنع فى أدوار المثقفين**، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ٢٠٠٠.

٤٧ إبراهيم عبد الله غلوم، "الحراك الثقافى بين دول الخليج ودول المغرب العربى،" **مجلة العلوم الإنسانية**، ع٢، صيف ١٩٩٩، ص٤٨-٧٥، وهو يشير (الهامش ١٧، ص٧٥)، إلى كتاب له بعنوان **الثقافة وإشكالية التواصل الثقافى فى مجتمعات الخليج العربى**، قبرص: دلمون للنشر والتوزيع، ١٩٩٠). ومن الواضح اهتمام غلوم بالمسألة الثقافية؛ إذ صدر له مؤخراً كتاب جديد بعنوان **الثقافة وإنتاج الديمقراطية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢). انظر مراجعة للكتاب لمحمد على شمس الدين فى جريدة **الحياة**، الثلاثاء ١١ حزيران (يونيو) ٢٠٠٢، العدد ١٤٣٢٧.

٤٨ عبد الله الغذامى، **النقد الثقافي: قراءة فى الأنساق الثقافية العربية [مقدمة نظرية]**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافى العربى، ٢٠٠٠. وانظر للمؤلف نفسه، **رحلة إلى جمهورية النظرية: مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافى**، جدة: الشركة السعودية للأبحاث والنشر، كتاب الشرق الأوسط، ١٩٩٥، و **ثقافة الأسئلة: مقالات فى النقد والنظرية**، جدة: النادى الأدبى الثقافى (٧٢)، ١٩٩٢، **وثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**، [الجزء الثانى من **المرأة واللغة**، ١٩٩٦، وط٢، ١٩٩٧]، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٨.

٤٩ انظر عزالدين، "ملامح النقد الثقافى،" فى السماعيل (محرِّر ومقدِّم)، **الغذامى الناقد**، ص١٢٢-١١٣.

٥٠ انظر على حرب، **أوهام النخبة أو نقد المثقف**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٦؛ و"أزمة المثقف: فكر بلا تنوير .. وحضور بلا فاعلية،" **مجلة العربى** [الكويتية]، ع٤٥٩، ص٣٠-٣١؛ وسياسة **الفكر (١) الأختام الأصولية والشعائر التقدمية (مصائر المشروع الثقافى العربي)**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافى العربى، ٢٠٠١.

٥١ خالد زيادة، **كاتب السلطان: حرفة الفقهاء والمثقفين**، لندن وقبرص: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩١.

٥٢ انظر زيادة، **السابق**، ص٢٣٦-٢٤١، وانظر طبعة ثانية لكتاب شرابى، **المثقفون العرب والغرب: عصر النهضة ١٨٧٥-١٩١٤**، بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧٨.

٥٣ انظر زيادة، **السابق**، ص٢٤١-٢٤٥، و٢٤٥-٢٤٩ على التوالى.

٥٤ جورج طرابيشى، "العولمة وانعكاساتها على الثقافة العربية المعاصرة، العولمة بوصفها مسألة خلافية،" **البحرين الثقافية**، السنة ٧، أكتوبر ٢٠٠٠، ص١٠٥.

٥٥ محمد السعيد بدوى، **مستويات العربية المعاصرة فى مصر: بحث فى علاقة اللغة بالحضارة**، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٣.

٥٦ انظر الجابرى، **بنية العقل العربى**، ص٤١ وما بعدها، وزكى نجيب محمود، **فى تحديث الثقافة العربية**، ص٢٤٦-٢٦٢، وص٢٩٢-٤٢٤، والغذامى، **النقد الثقافى**، ص٢٠١-٢١٩، وبلقزيز، **فى البدء كانت الثقافة**، ص١٢٩.

٥٧ هشام شرابى، **النقد الحضارى للمجتمع العربى فى نهاية القرن العشرين**، ط٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩، ص١١-٣٠.

٥٨ على الوردى، **أسطورة الأدب الرفيع**، ط٢، لندن: دار كوفان، ١٩٩٤.

٥٩ حسام الخطيب، "اللغة العربية والمشكل الثقافى،" ضمن **الثقافة بوصفها تعبيراً (فى الخطة الشاملة للثقافة العربية، ٤)**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩٢، ص٤١-٥٨.

٦٠ عبد الله الغذامى، "الإنسان بوصفه لغةً (سؤال المشكل الحضاري)،" ضمن **الثقافة بوصفها تعبيراً**، ص٥٩-٦٧.

٦١ انظر بلقزيز، **فى البدء كانت الثقافة**، ص١٢٩.

٦٢ انظر الغذامى، **النقد الثقافى**، ص٢١٥-٢١٩.

٦٣ شرابى، **النقد الحضارى**، ص٧.

٦٤ شرابى، **السابق**، ص٨.

٦٥ شرابى، **السابق**، ص٨-٩.

٦٦ شرابى، **السابق**، ص١٦، وانظر ص١٣.

٦٧ انظر شرابى، **السابق**، ص١٩.

٦٨ انظر شرابى، **السابق**، ص٧٧-٧٨.

٦٩ بوقربة، **الحداثة والتراث**، ص٨، وانظر هنا المقدمة كلها، ص٥-٢٣.

٧٠ بوقربة، **السابق**، ص٦١-٩٢، وانظر ص٧٢-٨٥ حيث يورد المؤلف نماذجه الشعرية الجاهلية.

٧١ انظر على سبيل المثال: توفيق الزيدى، **تأسيس الخطاب النقدى (أطروحة الجمحي)**، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٩١، وانظر مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، والجامعة الليبية، د. ت، وسائر كتب ناصف التى سوف نشير إلى بعضها فى البحث الراهن بصورة أساسية. وفى ضوء أعمال مثل عمل الجمحى وناصف أقمنا دراستنا للقصيدة الجاهلية انطلاقاً من كونها تجسيداً عميق الدلالة على أن المجتمع الذى أنتجها كان يمر بمرحلة انتقال جوهرية مما يسمى بالمرحلة الشفوية إلى ما يسمى بالمرحلة الكتابية فى تاريخ وعى المجتمع العربى بمكانته فى العالم القديم، وظهور الإسلام فى نهاية الحقبة الجاهلية بوصفها علامة أساسية على تطور هذا المجتمع ودخوله فى مرحلة جديدة بصورة نوعية؛

انظر حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوى لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى، دراسة نقدية**، ط٢، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩.
٧٢ انظر بلقزيز، **نهاية الداعية**، ص٨.
٧٣ انظر بلقزيز، **السابق**، ص٩-٢٥.
٧٤ انظر بلقزيز، **السابق**، ص٢٩ - ٥٢.
٧٥ انظر بلقزيز، **السابق**، ص١٠٣-١٤١.
٧٦ بلقزيز، **السابق**، ص١٢٤.
٧٧ انظر بلقزيز، **السابق**، ص١٤٥-١٧٣.
٧٨ انظر بلقزيز، **السابق**، ص١٧٣.
٧٩ حرب، **الأختام الأصولية والشعائر التقدمية**، ص٧-٨.
٨٠ حرب، **السابق**، ص٨.
٨١ حرب، **السابق**، ص١٠.
٨٢ انظر حرب، **السابق**، ص١٧٥-١٨٥.
٨٣ انظر حرب، **السابق**، ص١٧٥-١٧٧.
٨٤ حرب، **السابق**، ص١٧٩-١٨٠.
٨٥ حرب، **السابق**، ص١٨٠-١٨١.
٨٦ حرب، **السابق**، ص١٨٥.
٨٧ طه حسين، **مستقبل الثقافة فى مصر**، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٣٧، والطبعة المستخدمة هنا هى الطبعة الثانية بمقدمة لأحمد فتحى سرور، د. ت، ص١٥.
٨٨ طه حسين، **السابق**، ص٣٠.
٨٩ انظر طه حسين، **السابق**، ص٣١-١٨٩.
٩٠ انظر هنا طه حسين، **السابق**، ص١٩٠-١٩١، ٢٦٩-٢٧٠.
٩١ انظر طه حسين، **السابق**، ص٢٩٣-٢٩٤.
٩٢ طه حسين، **السابق**، ص٢٩٤.
٩٣ انظر قطب، **نقد كتاب مستقبل الثقافة فى مصر**، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٣٨٩-١٩٦٩، ص٧، وص٧٩.
٩٤ سليمان حُزَيِّن، **السابق**، القاهرة وبيروت: دار الشروق، ١٩٩٤.
٩٥ انظر حُزَيِّن، **السابق**، ص٩-١٣.
٩٦ انظر حُزَيِّن، **السابق**، ص١٤-١٦.
٩٧ جابر عاصفور، **المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
٩٨ انظر عصفور، **السابق**، ص٩-١٠.
٩٩ انظر عصفور، **السابق**، ص٢٢، و٢٢-٢٣، و٢٦، و٣١.
١٠٠ عصفور، **السابق**، ص٤٦، وانظر ص٣٢، و٣٤، و٣٦.
١٠١ انظر عصفور، **السابق**، ص٤٦-٤٧.
١٠٢ انظر عصفور، **السابق**، ص٦٩-٧٠، و٧٣، ٧٤، و٧٦.
١٠٣ انظر عصفور، **السابق**، ص٧٩، و١١٣، و١١٤، و١٢١، و١٢٩.
١٠٤ انظر عصفور، **السابق**، ص٣١٦.
١٠٥ مصطفى ناصف، **طه حسين والتراث**، جدة: النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٤١٠-١٩٩٠.
١٠٦ انظر ناصف، **السابق**، ص١٠، و١٣، و١٤، و١٥، و١٩.
١٠٧ انظر ناصف، **السابق**، ص٣٠، و٣٣-٣٤، و٦٥، و٨٣.
١٠٨ انظر ناصف، **السابق**، ص٨٥-١٢١.
١٠٩ انظر ناصف، **السابق**، ص٩٧.
١١٠ انظر ناصف، **السابق**، ص١٩-٢٠.
١١١ انظر هنا حسن البنا عز الدين، **الشعر العربى القديم فى ضوء نظرية التلقى والنظرية الشفوية (ذو الرمة نموذجا)**، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١.

١١٢ انظر ناصف، **طه حسين والتراث**، ص١٠٣، و١١٦–١١٧، و١١٨، و١٧٦، و١٧٧، و١٧٨، و٢١٠، و٢١٣، و٢٣١–٢٣٢، و٢٤٠.

١١٣ انظر ناصف، **السابق**، ص٢٥٣–٢٥٤، و٢٥٥، و٢٥٦.

١١٤ ناصف، **السابق**، ص٢٥٨.

١١٥ ناصف، **السابق**، ص٢٦٣، ونص طه حسين هنا أورده ناصف نقلاً عن **حديث الأربعاء**، ج١، ص١٣.

١١٦ عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف فى الثقافة العربية**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٥. وانظر للمؤلف نفسه كتاباً صدر مؤخراً بعنوان **لن تتكلّم لغتى**، بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٢. وهو عبارة عن مجموعة من المقالات تقع جميعها فى قلب المشكل الثقافى العربى وعلاقته بالغرب.

١١٧ محمد الدغمومى، **نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر**، الرباط: كلية الآداب والعلوم الإنسانية ومطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩، ص٣٧–٤٠.

١١٨ حسين المناصرة، **ثقافة المنهج: الخطاب الروائى نموذجاً، مقاربات فى الوعى النقدى السردى**، حلب: دار المقدسية، ١٩٩٩.

١١٩ محمد شكرى عياد، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (١٧٧)، ١٩٩٣.

١٢٠ عبد العزيز حمودة، **المرايا المُحَدَّبة، من البنيوية إلى التفكيك**، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٣٢)، ١٩٩٨.

١٢١ مصطفى ناصف، **محاورات مع النثر العربى**، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢١٨)، ١٩٩٧.

١٢٢ مصطفى ناصف، **النقد العربى نحو نظرية ثانية**، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٥٥)، ٢٠٠٠.

١٢٣ إبراهيم عبد الرحمن محمد، **مناهج نقد الشعر فى الأدب العربى الحديث**، بيروت والقاهرة: مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ١٩٩٧، ص٧٥–١٠٨.

١٢٤ ماريا روزا مونيكال، **الدور العربى فى التاريخ الأدبى للقرون الوسطى (تراث منسي)**، ترجمة صالح بن معيض الغامدى، الرياض: جامعة الملك سعود، النشر العلمى والمطابع، ١٩٩٩. وتشير المؤلفة فى مقدمتها إلى الطبعة العربية إلى أن لها كتاباً آخر بعنوان **شظايا الحب** Shards of Love، يُعَدُّ تَتِمَّةً لكتابها الراهن. ويلحق بهذا الكتاب والذى بعده فى الهامش التالى كتاب لوثى لوبيث–بارالت، **أثر الثقافة العربية فى الأدب الإسبانى من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو**، فى جزءين، ترجمة حامد يوسف أبو أحمد وعلى عبد الرءوف البمبى، مراجعة أحمد إبراهيم الشعراوى، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية (كتاب الرياض ٥٤–٥٥)، ١٩٩٨.

١٢٥ أ. ل. رانيلا، **الماضى المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية**، ترجمة نبيلة إبراهيم، ومراجعة فاطمة موسى، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٤١)، ١٩٩٩.

١٢٦ الدغمومى، **نقد النقد**، ص٣٧–٣٨.

١٢٧ الدغمومى، **السابق**، ص٣٩–٤٠.

١٢٨ انظر المناصرة، **ثقافة المنهج**، ص٧–٨.

١٢٩ المناصرة، **السابق**، ص١٢–١٣.

١٣٠ عياد، **المذاهب الأدبية والنقدية**، ص٧–٨.

١٣١ انظر مثلاً ص٧، وص١٤٦.

١٣٢ حمودة، **المرايا المُحَدَّبة**، ص١٣–٦٤، وانظر هوامشه فى الفصل نفسه حيث يشير إلى عياد ويقتبس منه، انظر ص٤٠٥–٤٠٦، هوامش ١٣، ١٤، ١٨، ٢٠، ٢٤، ٢٧.

١٣٣ انظر حمودة، **السابق**، ١٧٧–٢٩٠، وانظر ص٤١٤–٤١٥، هوامش ١٧، ٨٧، ٨٩، و١٠٩.

١٣٤ انظر مثلاً ص٢٦–٣٥.

١٣٥ انظر شرابى، **السابق**، ص٨٥.

١٣٦ انظر شرابى، **السابق**، ص٩٤.

١٣٧ انظر شرابى، **السابق**، ص٩١.

١٣٨ انظر ناصف، **محاورات مع النثر العربي**، ص٧–١٢.

١٣٩ انظر ناصف، **السابق**، ص١٤٧-١٧٥.
١٤٠ انظر ناصف، **السابق**، ص٣٥٣.
١٤١ ناصف، **النقد العربى**، ص٧.
١٤٢ ناصف، **السابق**، ص١٦.
١٤٣ ناصف، **السابق**، ص٢٠٨.
١٤٤ ناصف، **السابق**، ص٥٣، وانظر كذلك ص٥٧.
١٤٥ ناصف، **السابق**، ص١٦، وانظر ص٢١.
١٤٦ ناصف، **السابق**، ص٣٦.
١٤٧ انظر ناصف، **السابق**، ص٣٧.
١٤٨ ناصف، **السابق**، ص١٥.
١٤٩ ناصف، **السابق**، ص١٥.
١٥٠ ناصف، **السابق**، ص٤٩، وانظر ص٥٠.
١٥١ ناصف، **السابق**، ص٢٥.
١٥٢ ناصف، **السابق**، ص٢٧.
١٥٣ انظر ناصف، **السابق**، ص٧٢.
١٥٤ انظر ناصف، **السابق**، ص٧٢-٧٣.
١٥٥ ناصف، **السابق**، ص٨٠.
١٥٦ انظر ناصف، **السابق**، ص٨١.
١٥٧ ناصف، **السابق**، ص٩.
١٥٨ ناصف، **السابق**، ص١٠.
١٥٩ ناصف، **السابق**، ص١٠
١٦٠ انظر ناصف، **السابق**، ص١١.
١٦١ ناصف، **السابق**، ص١٣، وانظر ص٤٨.
١٦٢ ناصف، **السابق**، ص١٤.
١٦٣ ناصف، **السابق**، ص١٥.
١٦٤ ناصف، **السابق**، ص٢٢.
١٦٥ ناصف، **السابق**، ص٢٢.
١٦٦ انظر ناصف، **السابق**، ص٢٠٧-٢١٥.
١٦٧ ناصف، **السابق**، ص٢١٢.
١٦٨ ناصف، **السابق**، ص٢١٤-٢١٥.
١٦٩ ناصف، **السابق**، ص٢١٠.
١٧٠ ناصف، **السابق**، ص٢٦٨.
١٧١ ناصف، **السابق**، ص٢٦٨-٢٦٩.
١٧٢ ناصف، **السابق**، ص٢٦٩.
١٧٣ محمد، **مناهج نقد الشعر**، ص"ج" من المقدمة، وانظر ٧٦-٧٧، و٨٦-٨٧.
١٧٤ مونيكال، **الدور العربى**، الترجمة العربية، ص"ط" من مقدمة المترجم.
١٧٥ مونيكال، **السابق**، الترجمة العربية، ص"م-ر" من تقديم المؤلفة للطبعة العربية.
١٧٦ انظر حسن البنا عز الدين، "الغرب يتذكر تراثه العربى ٢/٢، " **جريدة الجزيرة**، ٣ من أكتوبر، و١٧ من أكتوبر "تشرين الأول" ١٩٩٩.
١٧٧ رانيلا، **الماضى المشترك بين العرب والغرب**، الترجمة العربية، ص٧ من تقديم المراجعة.
١٧٨ رانيلا، **السابق**، الترجمة العربية، ص١١ من مقدمة المؤلف. يمكن هنا أن نضيف بعض العناوين المهمة التى تتصل بموضوع "الآخر" سواء أكان "الغربي" أم "العربي". وقد أشرنا إليه عدة إشارات منذ بداية البحث، ولم نتوقف عنده بالتفصيل الذى يستحقه؛ انظر لوثى لوبيث-بارالت، **أثر الثقافة العربية فى الأدب الإسبانى من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو**، فى جزءين، ترجمة حامد يوسف أبو أحمد، وعلى عبد الرءوف البمبى، مراجعة أحمد إبراهيم الشعراوى، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، العددين ٥٤-٥٥، يونيو-يوليو ١٩٩٨، وقد صدر الكتاب بالإسبانية (١٩٨٥)، ويتناول تأثير الثقافة العربية على الأدب الإسبانى منذ العصر الوسيط حتى الآن. وانظر فى السياق نفسه، بقلم مؤلفين

عرب، عدنان الرشيد، **تأثير ألف ليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا كوته**، ، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، العدد ١٩، يوليه، ١٩٩٥، وعلى عبد الرءوف على البمبى، **المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية**، ، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، العدد ٤٨، ديسمبر، ١٩٩٧. وانظر لسعد البازعى، **مقاربة الآخر: مقارنات أدبية**، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٩. وأخيراً انظر كتابين مهمين: الطاهر لبيب (محرِّر)، **صورة الآخر: العربى ناظراً ومنظوراً إليه**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩، وخصوصاً القسم السادس،" عبر الحدود: آخر الأدب والفن،" ص٧٩٧-٩٣٢، ومحمد نور الدين أفاية، **الغرب المتخيَّل: صور الآخر فى الفكر العربى الإسلامى الوسيط**، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ٢٠٠٠.

١٧٩ هدى الأرنائوطى، **ثقافة المتنبى وأثرها فى شعره**، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٧.

١٨٠ محمد جابر الأنصارى، **التفاعل الثقافى بين المغرب والمشرق فى آثار ابن سعيد المغربى ورحلاته المشرقية وتحولات عصره**، بيروت: دار الغرب الإسلامى، ١٩٩٢.

١٨١ حسن البنا عز الدين، "إكرام النفس [فى الثقافة العربية والإسلامية،" ضمن **موسوعة القيم ومكارم الأخلاق العربية والإسلامية (٨)**، موَّلها وأمر بنشرها صاحب السمو الملكى الأمير مشعل بن عبد العزيز آل سعود، الباحث الرئيس ورئيس الفريق العلمى مرزوق بن صنيتان بن تنباك، الرياض: دار رواح، ١٤٢١، ويصدر لعز الدين قريباً كتاب بعنوان **شعرية الكتابة ثقافة القراءة: مفهوم الوعى الكتابى وملامحه فى الشعر العربى القديم**.

١٨٢ غالى شكرى، **مذكرات ثقافة تحتضر**، ط٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، [ط١، ١٩٧٠].

١٨٣ جلال العشرى، ثقافة هذا العصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٨٤ سعد البازعى، **ثقافة الصحراء: دراسات فى أدب الجزيرة العربية المعاصرة**، ط٢، الرياض: شركة العبيكان للطباعة والنشر، ١٩٩١.

١٨٥ محمد رمضان بسطاويسى، **ثقافة المكان: الصمت والألم: قراءة نصية فى نماذج قصصية من الإمارات**، الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٦.

١٨٦ مصطفى ناصف، **ثقافتنا والشعر المعاصر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

١٨٧ انظر شكرى، **مذكرات ثقافة تحتضر**، ص٧-١٣.

١٨٨ انظر شكرى، **مذكرات ثقافة تحتضر**، ص٥.

١٨٩ شكرى، **مذكرات ثقافة تحتضر**، ص١٠، وانظر المقدمة كلها، ص٣-١١.

١٩٠ العشرى، **ثقافة هذا العصر**، ص١١.

١٩١ الرويلى والبازعى، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقديًا معاصراً**، ط٣، ص١٦٠، وانظر الصفحة نفسها حيث وردت الإشارة المذكورة إلى سعيد والمسيرى وحنفى.

١٩٢ انظر ناصف، **ثقافتنا والشعر المعاصر**، ص٣-٥.

١٩٣ ناصف، **السابق**، ص١٨٥.

١٩٤ ناصف، **السابق**، ص٢١٥.

١٩٥ انظر ناصف، **السابق**، ص٢٢٠.

١٩٦ انظر ناصف، **السابق**، ص٢٥٦-٢٥٧.

١٩٧ ناصف، **السابق**، ص٢٥٨.

١٩٨ ناصف، **السابق**، ص٢٥٨.

١٩٩ ناصف، **السابق**، ص٢٦١، وانظر ص٢٦٢-٢٦٣.

٢٠٠ ناصف، **السابق**، ص٢٦٣.

٢٠١ ناصف، **السابق**، ص٢٦٥، وانظر بعدها ص٢٦٦-٢٦٩.

٢٠٢ ناصف، **السابق**، ص٢٧٠.

٢٠٣ انظر ناصف، **السابق**، ص٢٧٠-٢٧٩.

٢٠٤ ناصف، **السابق**، ص٢٧٩، وانظر ص٢٧٨.

٢٠٥ كان فى تخطيطى لهذا البحث أن أعطى مثالاً من تناول موضوع "الجنون" من منظور كل من النقد الأدبى والنقد الثقافى، أو من منظور النقدى الثقافى والثقافى الأدبى، ولكن البحث طال عن أن يستوعب هذا المثال. ومهما يكن من أمر، فقد كتبتُ سابقاً أربع مقالات بعنوان "الشعر والجنون" فى **جريدة الجزيرة** السعودية بتاريخ ١٩٩٩/٣/١٨، و١٩٩٩/٤/١٥، و١٩٩٩/٤/٢٩، و١٩٩٩/٦/٣. كما كتبت مقالتين: الأولى

بعنوان "مجنون ليلى: قراءة أولى،" **جريدة الجزيرة** بتاريخ ١٩٩٩/٣/٤، و"ليلى عروس شعر، المجنون شاعراً،" **جريدة الجزيرة** بتاريخ ١٩٩٩/٣/١١. وقد وجدت مؤخراً، فى أثناء إعداد هذا البحث للنشر أن طالباً من طلاب الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامى كتب خطة بحث للدكتوراه فى هذا الموضوع نفسه. وقد يكون من المراجع المهمة عن موضوع "الجنون" فى الثقافة العربية كتاب بالإنجليزية، يشمل كثيراً من المراجع عن الموضوع نفسه لمؤلف إنجليزى اسمه مايكل و. دولس M. W. Dols بعنوان **مجنون: المجنون فى المجتمع الإسلامى فى العصور الوسطى**. تحرير ديانا إى. إميش، أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٩٢.

المراجع الأجنبية:

Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms, 6th ed., international ed., Orlando: Harcourt Brace & Company, 1993, pp. 248-55.

Adorno, Theodor. "Cultural Criticism and Society," trans. Samuel and Sherry Weber, Prisms, MIT Press, 1981, from Hazard Adams, ed., Revised Edition, Critical Theory since Plato, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1992, pp. 1033-40.

Belsey, Catherine. Desire: Love Stories in Western Culture. Oxford: Blackwell Publishers, 1994.

Culler, Jonathan. Literary Theory: A very Short Introduction, Oxford & New York: Oxford University Press, 1997.

Dols, Michael W: MAJNUN: The Madman in Medieval Islamic Society, edited by Diana E. Immisch, Oxford: Clarendon Press, 1992.

Easthope, Antony. Literary into Cultural Studies. London and New York: Routledge, TJ Press (Padstow) Ltd, Padstow, Cornwall, 1991, Reprint, 1996.

Fekete, John. "Williams, Raymond," in I. R. Makaryk (General Ed. And Compiler). Encylopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1995.

________ . Poetry and Phantasy. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

________ . Poetry as Discourse. London: Methuen, 1983.

Greenblatt, Stephen, "Culture," in Frank and McLaughlin Lentricchia (Eds.), Critical Terms for Literary Study. 2nd ed., Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995, pp. 225-32.

________, "Towards a Poetics of Culture," in H. Aram Veeser (Ed.), The New Historicism. New York and London: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1989, pp. 1-14.

Leitch, Vincent B. "Cultural Criticism," in Alex Preminger and T. V. F. Brogan (Eds.), The New Princeton Encylopedia of Poetry and Poetics, Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 1993, pp. 262-64.

دراسات

النقد الثقافي
مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق

عبدالله إبراهيم

١.مدخل

يدور جدل فكري عميق في الأوساط الثقافية العربية منذ أكثر من عقدين حول المناهج النقدية، وطرائق التفكير المناسبة التي بها نستطيع تحليل أدبنا وفكرنا،وكل المنظومة الثقافية التي تشكل تراثنا بجوانبه الدينية والفكرية والأدبية ،وهذا الجدل علامة صحة؛ لأنه الخطوة الأولى التي ندشّن بها أمر البحث عن مناهج تسعفنا في ذلك.وأفضى الجدل إلى ظهور نوع من التحرر في نمط العلاقة بالماضي،وهو مطلب لا يقوم نقد بدونه.وقد أسهم فيه نقاد ومفكرون شغلتهم هذه القضية المعقدة،ومنهم الناقد عبد الله الغذّامي الذي دعا إلى تغيير الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي،واقترح الوظيفة الثقافية بديلا عنها ، وبذلك يكون عمليا قد اقترح" النقد الثقافي" بديلا عن النقد الأدبي الذي تستأثر بتحليلاته الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية.

ظهر عبد الله الغذّامي كناقد في مجال الأدب في مرحلة التمخضّات الكبرى التي عرفها النقد العربي الحديث، مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين. وأصفها بذلك لأنها شهدت بداية انهيار نسق في التفكير النقدي، وبداية ظهور نسق مختلف.واستخدم هنا كلمة بداية بالمعنى الذي قصده هيدجر لكلمة الحد–وقد استعان به الغذّامي قبلي– الذي يقصد به استنادا إلى الدلالة الإغريقية: ليس نهاية شيء ما بصورة كاملة على وجه التحديد، إنما بداية شيء جديد ومختلف.فقد كانت تلك الفترة بداية انحسار كثير من الظواهر الفكرية والأدبية، وبداية ظهور أخرى جديدة.

ليس من الخطأ القول بانّ الظواهر المختلفة والجديدة قد انبثقت من صلب تناقضات الأشياء القديمة التي بدأت تتأزم وتُظهر عجزا في تفسير موضوعاتها،وقد ضمرت روح الفاعلية والجدوى فيها، وبدأت قوالبها الجامدة تحول دون الوفاء بوعودها. ولم يتم كل ذلك بمعزل عن الموجّهات

الثقافية السائدة في العالم آنذاك؛ فنحن نعترف بأن كثيرا مما يشكل الثقافة العربية الحديثة، يستند إلى "مرجعيّات مستعارة". على أن ذلك لا يعني غياب الأسباب الذاتية المتصلة بذبول نسق من التفكير والبحث عن آخر.لقد تفاعلت أسباب كثيرة فأفضت إلى ذلك التمخّض الذي كان من نتيجته حركة استبدال واسعة في كثير من المفاهيم الأيدلوجية والثقافية والأدبية . فقد تداخلت في أول الأمر القيم والمنظورات والمواقف، ثم تصارعت، وحصل التباس كبير بين التيارات الفكرية القديمة والجديدة. ومرّ عقد كامل قبل أن تتضح الأمور،ويبدأ انحسار التيارات التقليدية(= في مجال الأدب والفكر تحديدا لأنها مازالت باقية في مجالات أُخَر) وتبلور نوع من الاعتراف المتردّد والخجول بالجديد في مجال النقد والفكر والثقافة عموما.

ظهر الغذّامي في وسط تلك الفترة المحتدمة إذ كان التفكير الجديد مروقا يُسبُّ من أجله المرء، ويُشهّر به، ويلاقي عَنَتًا في الوسط الثقافي والتعليمي الذي يعيش فيه، وقد يُلعن ويُكفّر.فجاء بكتاب (الخطيئة والتكفير، ١٩٨٥) حاملا عنوانا غامضا وواضحا،يُظهر ويحجب، يستر ويفضح،يقول ويمتنع عن الإفصاح، يكشف ويوارب، وذلك في خضم انهماك الثقافة النقدية بفضِّ النزاع بين أصحاب المناهج الخارجية التي تحيل الأدب على المؤثرات الخارجية، وأصحاب المناهج الداخلية التي تقول بالنسق المغلق للنصوص ،وتغيّب أبعادها المرجعية في التحليل، وكان الحماس الأيدلوجي- المعرفي لتلك المناهج في ذروته.

جاء الغذّامي بكتابه المذكور ليتخطّى النزاع القائم بين التيارات، ويقدّم عرضا موسعا لما بعد مرحلة الأنساق المغلقة، شارحا بتفصيل تعريفي على غاية من الأهمية آنذاك ما يمور في الساحة النقدية العالمية من مناهج سيميوطيقة، متوقفا بصورة خاصة على منهج التفكيك- الذي مازال منذ ذلك الوقت يصطلح عليه بـ" التشريحية"- وسرعان ما أصبح الكتاب من كلاسيكيات النقد العربي الجديد، إذ مازالت تتوالى طبعاته مع أن النقد قد غادر كثيرا ما عرّف به الكتاب، الأمر الذي يدل على حيوية الأفكار والأسلوب فيه. ولكن ليس هذا هو الأمر الذي تعنيني الإشارة إليه هنا ، إنما الذي يهمني هو أن الغذّامي لم يربط نفسه ربطا آليًا بالمناهج المغلقة كما فعل ذلك كثير من النقاد العرب في الثمانينيات من القرن الماضي. فقد كانت خطوته الأولى مقترنة بالاقتراب إلى النقد من خلال الأنساق الجديدة المفتوحة.ومحاولة الإفادة من ذلك في دراسة الأدب العربي.تلك كانت بداية صحيحة.

فيما بعد برهن الغذّامي على صواب اختياره؛ فقد جاءت كتبه الأخرى تدعم ذلك الاختيار النقدي، ونختار منها: (تشريح النص،١٩٨٧) و(الموقف من الحداثة،١٩٨٧) و(ثقافة الأسئلة،١٩٩٢) و(القصيدة والنصّ المضاد،١٩٩٤) و(رحلة إلى جمهورية النظرية،١٩٩٤) و(المشاكلة والاختلاف،١٩٩٤) و(المرأة واللغة، ١٩٩٦) و(ثقافة الوهم،١٩٩٨) و(تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،١٩٩٩) وأخيرا الكتاب الذي سيكون مدونتنا للتحليل والاستنطاق،ومفتاحا للحوار والمطارحة: (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية،٢٠٠٠).

تكشف هذه الكتب من عناوينها، بصورة ما، أن الغذّامي لم ينحبس في موضوع، ولم تأسره قضية واحدة، والمتتبّع له يعرف جيدا أهمية النقلات الفكرية التى قام بها، وبخاصة التفاته إلى

وينوعها. نريد من كل هذا أن ننتهي إلى تثبيت الحقيقة الآتية: الغذّامي مارس النقد الثقافي منذ البداية، ودعوته بكتاب قائم برأسه ليست بيانا لما سيأتي، إنما هي تتويج لجهد طويل، تبلورت ملامحه عبر ممارسة مباشرة، إلى أن استقامت دعوة فكرية يريد منها التنبيه إلى ضرورة التخلص من الانحباس داخل أسوار مغلقة تحول دون أن تنتقل الممارسة النقدية إلى ممارسة ثقافية لها فائدة عملية في التاريخ والواقع.

يجادل الغذّامي حول الوظيفة التي أسرت النقد الأدبي في سياجها المغلق، ويحتج على هدف تلك الوظيفة التي تتركز في أن النقد اقتصر على نوع من القراءة الخالصة والتبريرية للنصوص الأدبية. ويريد له أن ينخرط في كشف العيوب النسقية المختبئة خلف النصوص أو فيها، ومن ذلك يريد القول بأن الوظيفة التقليدية للنقد أفضت إلى نوع من "العمى الثقافي". وسنفهم حالا بأن الوظيفة التي يقترحها للنقد ستقود إلى " البصيرة الثقافية". العمى والبصيرة_ وهو عنوان كتاب بول دي مان- يتساجلان في أطروحة الغذّامي، وهو ينتصر منذ البداية للبصيرة، البصيرة النقدية النافذة التي لا تتردد في كشف العيوب النسقية في الثقافة والسلوك. وهو قبل هذا يعزو إلى الشعر صنع الاستبداد وإشاعته في حياتنا. ومع أننا لا نوافقه على أن الشعر أهم ما في الثقافة العربية، لكننا نشاطره الرأي بأن الشعر، والشروط الذوقية التي قامت بتصفيته وتنقيته، والمحضن الثقافي الذي أسهم في قوله أو إنشاده أو روايته أو تدوينه، أو تداوله قد أدت إلى " شعرَنة الذات وشعرَنة القيم". شعرنة القيم أي تحميلها بالأبعاد الشعرية. فهو يعتبر ديوان العرب مدوّنة لا تقدر بثمن تضخّ عبر الزمن منشطاتها النسقية في تضاعيف الشخصية العربية، إلى حد جعلها شخصية " متشعرنة".

يريد الغذامي أن يقوم النقد الثقافي بوظيفة فكّ الارتباط بين المؤثّر والمتأثّر، بين سلبية الأثر الذي تركه الشعر والشخصية العربية، ومن خلال ذلك يقرر بأن الوظيفة التقليدية للنقد قد كرّست تلك العلاقة. كرستها لأنها شُغلت فقط بالأبعاد الجمالية لها. لم تجرؤ أبدا على اختراق الحجب التي تقع ما وراء ذلك. كانت ممارسة مصابة بالعشى. بشكل من الأشكال كانت عمياء، غير قادرة على التمييز ؛لأنها تفتقر إلى الوظيفة النقدية الجذرية التي تقوم بتنشيط دائم للمضمرات الدلالية القابعة خلف الغلالة الجمالية للنصوص.

أستخدمُ كلمة تنشيط، وأميلُ إلى القول إنها كامنة هناك متحفّزة كالجنّي المأسور في قمقم. لم يقترب النقد إلى ختم الرصاص. كان خائفا على الدوام من الأعمال الفظيعة والمخرّبة التي سيقوم بها ذلك الجني المأسور. يسكننا خوف مبالغ فيه من الفوضى، ولهذا نلوذ دائما بالتفكير التقليدي والقيم والعلاقات النسقية، قصدتُ تجنب المخاطرة والاكتشاف والميل إلى الأمان الذي هو في نهاية المطاف المحضن المناسب للشخصية الامتثالية والولائية.

هذه المهمة وحدها تعتبر ناقصة، لكي تكتمل لابد من التوسّع بمهمة النقد ليشمل نقد المؤسسة المنتجة للثقافة التي تروّض العقل والذوق والسلوك، وتُسبغ على الثقافة صيغا نمطيّة، وتصطنع قيما ثقافية هزيلة، وتشيع ضروبا من الإنتاج الثقافى الدعائى الذي يسهم فى إذابة فاعلية

نقد الوظيفة التقليدية للنقد، والمؤسسة التي تحرص على تثبيت تلك الوظيفة. النقد الثقافي لو مورس كما ينبغي له، يبطل مفعول ذلك النشاط المخدّر والمدمّر لتلك المؤسسة ونقدها.

٢ .مرجعيّات المشروع

يؤكد الغذّامي كثيرا على الأهداف التي يتوخّاها من النقد الثقافي، لكنه أبعد ما يكون عن الادعاء بأنه هو المبشّر الأول به. ولأجل هذا يقدم عرضا وافيا بما اصطلح عليه(الذاكرة الاصطلاحية) للمشروع. وفي هذا يقوم بتشكيل سياق ثقافي لهذا النمط من الممارسة النقدية، فيبدأ من كيفية فهم العمل الأدبي ، تلك الكيفية التي مرت بسلسلة متواصلة من التصورات، بداية بـ"ريتشاردز"مرورا بـ "بارت "وصولا إلى" فوكو" حيث أصبحت الممارسة النقدية تهدف إلى "تأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية"[١]. ثم تطور الأمر في حقبة (المابعديات): ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، وما بعد الاستعمار، إلى راهن الثقافة حيث "التاريخانية الجديدة" و"النقد الثقافي". وخلال هذه المسيرة التي استغرقت معظم القرن العشرين، تبلور للنقد الثقافي هدف يتمثل في مجاوزة النص بمفهومه التقليدي واعتباره مادة خاما تستخدم لاستكشاف أنماط معينة من الأنظمة السردية والإشكاليات الأيدلوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص . فالنص ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايته المبدئية :الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان.لا يقتصر الأمر على قراءة النص في ظل خلفيته التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معا كجزء من عملية واحدة، والدراسات الثقافية تركز على أن أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ[٢].

تبلورت معالم الدراسات الثقافية في عام ١٩٦٤عندما تأسس (مركز برمنكهام للدراسات الثقافية المعاصرة) .وهذه الحقبة كانت حبلى بضروب متنوعة من التمرد على الأنساق الشائعة في الثقافة الغربية ؛ فسرعان ما تصدّع بعد سنوات الفهم النقدي الذي أشاعته المناهج الشكلية والبنيوية للأدب ، بل إن البنيوية نفسها تشقّقت بظهور ما يصطلح عليه بـ"البنيوية التكوينية"وذلك قبل أن يتأزم أمر النسق المغلق ، ويتفجّر عن جملة من ضروب التحليل النقدي والثقافي كالاتجاهات السيميوطيقية والتفكيكية والتأويلية،ورافق ذلك ازدهار أمر الدراسات الخاصة بالتلقي، وتطورت مدرسة فرانكفورت النقدية(النقدية بالمعنى الفلسفي)، واندلع لهيب ما بعد الحداثة، وخضع هذا المفهوم لجدل خصب أسهمت فيه نخبة من المفكرين، أبرزهم هابرماس الذي شكك بوعود مابعد الحداثة، وقدّم نقدا جذريا لها[٣] وآلان تورين الذي كرّس جهدا مثمرا في نقد الحداثة نفسها،وذهب إلى أن الشك يحوم حول كيفية الإفادة منها[٤] . وفي معارضة واضحة شكك الأول بأطروحات دريدا الهادفة إلى نقد الأنظمة الميتافيزيقة المتعالية في الفلسفة الغربية، واعتبرها مثالية ،وشمل النقد الذي شاع آنذاك فكرة ليوتار بخصوص حالة المعرفة في عصر مابعد الحداثة في المجتمعات الأكثر تطورا[٥].

وحدثت تفاعلات عميقة في الثقافتين الفرنسية والألمانية والأوربية عموما طوال السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، قبل أن تنتقل العدوى إلى الثقافة الأمريكية(التي استأثرت وحدها تقريبا باهتمام الغذّامي فيما يخص هذا الموضوع) .وكل ذلك الجدل كان في طابعه العام ثقافيا أو هو يهدف إلى إعادة نظر بوظيفة النقد التقليدية،وطرح موضوعات لها حساسيات ثقافية كالنقد النسوي وأدب الأقليات، وآداب مابعد الاستعمار . ومن بين ذلك نقد ثقافة (الميدياMedia) ،وهي ثقافة وسائل الإعلام التي تقوم بإنتاج ثقافات سريعة ومتنوعة ورغبوية ومثيرة تعيد صوغ الأذواق

والحاجات بهدف خلق مماثلة بين المتلقي (ينطبق عليه مصطلح المستهلك بدقة) ونمط الإنتاج الذي تبشر به أيدلوجيًا، وقد حصل كل ذلك قبل أن يهتم به "هوغارت"و"ليتش"و"كلنر" في ١٩٩٠و١٩٩٢و ١٩٩٥على التوالي(وهم الذين ركّز الغذّامي الاهتمام عليهم أكثر من غيرهم).إذ طرح "ليتش" المفهوم في كتابه "النقد الثقافي،النظرية الأدبية، مابعد البنيوية". والمعروف عن "ليتش" أنه –شأنه شأن كوكبة من النقاد الأنجلوساكسونيين الذين يدمجون بين فروع العلوم الإنسانية في تحليلاتهم– قام في هذا الكتاب وغيره من قبل بعرض جدالي لاتجاهات الفكر الغربي المعاصر في المجالات النقدية والفلسفية والمنهجية.

وكما ذهب الغذّامي فإن "ليتش" أكد بأن " النقد الثقافي" تضمّن تغييرا في منهج التحليل يقوم على دمج المعطيات النظرية والمنهجية في مجال علم الاجتماع والتاريخ والسياسة وغير ذلك دون أن يهمل منهج التحليل النقدي الأدبي، ثم خصّه بميزات ثلاث، هي:

١. أنه يتمرد على الفهم الرسمي الذي تشيعه المؤسسات للنصوص الجمالية،فيتسع إلى ما هو خارج مجال اهتمامها.

٢. أنه يوظف مزيجا من المناهج التي تعنى بتأويل النصوص وكشف خلفياتها التاريخية، آخذا بالاعتبار الأبعاد الثقافية للنصوص.

٣. أن عنايته تنصرف ، بشكل أساسي،إلى فحص أنظمة الخطابات،والكيفية التي بها يمكن أن تفصح بها النصوص عن نفسها ضمن إطار منهجي مناسب[٦].

وإذا دققنا النظر في مضامين هذه الخصائص لوجدنا أنها مشتقة من صلب الجدل الذي اندلع في الثقافة الأوربية اعتبارا من النصف الثاني من الستينيات. ويمكن بسهولة بالغة ملاحظة هذه التحولات مجسّدة في أفكار ومناهج شخصيات مثل: بارت وتودروف وفوكو ودريدا وإدوارد سعيد وكرستيفا، فالثاني–لنأخذه مثالا– تنقّل بين البنيوية ، ثم النقد الحواري،وحلل ببراعة خطابات الفتح الإسباني للأمريكتين، وانتقل إلى دراسة الأخلاقيات والتاريخ، وانتهى بمعالجات ثقافية خاصة بالعلاقات بين "الأنا"و"الآخر" في كتاب شائق[٧]، شأنه في ذلك شأن إدوارد سعيد الذي ارتحل بحرية وبراعة بين الأدب الروائي والأدب المقارن والنقد والاستشراق والصور التي ركبها الغرب للثقافات والشعوب الأخرى، ثم الربط البارع بين نشأة الرواية كظاهرة ثقافية والإمبريالية[٨]. باختصار فإن العناية بالأبعاد الثقافية للظواهر الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسية والإعلامية كانت سمة أساسية ومشتركة في أهم اتجاهات الثقافة الغربية في النصف الثاني من القرن الماضي. هذه الخلفية الثرية بالأفكار والمناهج لم تكن غائبة عن مشروع الغذّامي، لقد غذّته بكثير مما هو مفيد. كانت له ذاكرة.

٣.النقد الثقافي: النظرية والمنهج

من الواضح أن الغذّامي يتحرك في مجال مشبع بالممارسات المعرفية التي كشفنا عن بعضها في الفقرة السالفة، وقد يكون ذلك مثار نقد واحتجاج وتحفظ، وقد يكون ، على العكس، مثار إعجاب وتقدير. يمكن توقع الاحتمال الأول إذا نظرنا إلى الفكر كجزر منقطعة،وبالنظر إلى الخلفية المعروضة يكون الغذّامي يتحرك في مجال دُشّن قبله، وامتلأ ، أو كاد بالمعارف،وليس له أن يضيف شيئا. ويمكن توقّع الثاني إذا نظرنا إلى الفكر كسلسلة منتظمة يحكمها اطّراد بنيوي واحد ، وهنا تأخذ إضافات الغذامي قيمتها المعرفية مهما كان حجمها في تلك السلسلة. لنترك الإجابة عن كلا الاحتمالين مؤقتا، وندخل إلى صلب الإطار النظري للمشروع .

يبدي الغذّامي امتعاضا واضحا من الفهم الرسمي للأدب،وتظل احتجاجاته يقظة ضده إلى النهاية، ويدعو بوضوح إلى استبعاد ذلك الفهم الذي أجرى تنميطا مهينا للنشاطات الإبداعية، هو تنميط يقوم على الاستبعاد لأنه يقرّ بالمفاضلة، وهي مفاضلة تنتزع شرعيتها لحيازتها جملة من الشروط التي توافق الأعراف التي تحكم المؤسسة الثقافية ، وكل مالا يتوافر عليها مصيره النبذ والإقصاء والتهميش. المثال الذي يقدمه الغذّامي خاص بالتراتب الذي فرضه الفهم الرسمي للأدب لكل من "كليلة ودمنة" و" ألف ليلة وليلة" فقد احتفي بالنص الأول لأنه يوافق الأعراف الرسمية، وأقصى الثاني لأنه افتقر إليها. ونقد هذا الفهم،سيعيد الاعتبار لضروب كثيرة من الآداب المهمّشة، بما يجعلها متونا فاعلة وهي تنخرط بشكل طبيعي في عالم الأدب .كل هذا متعلّق بتحرير الفهم التقليدي لوظيفة النقد من قيوده الموروثة، وهو أمر يقود إلى تحرير الأداة النقدية. وذلك يدفع بالنقد من وظيفته الأدبية إلى وظيفته الثقافية. ولن يكون ذلك ممكنا إلاّ إذا تلازمت مجموعة من الإجراءات، هي:

١. إجراء نقلة في المصطلح.

٢. إجراء نقلة في المفهوم.

٣. إجراء نقلة في الوظيفة.

٤. إجراء نقلة في التطبيق.

يقتضي الإجراء الأول نوعا من الزحزحة بحيث يتأهل مصطلح النقد ليكون قادرا على استيعاب المهمة الثقافية التي سيقوم بها،ويلزم ذلك إعادة ترتيب لعناصر العملية الأدبية، وتجديد وإضافة إذا لزم الأمر، وهنا يقترح الغذّامي أن يشمل ذلك: عناصر الرسالة الأدبية ، والمجاز، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية ، والمؤلف المزدوج.

وفيما يخص عناصر الرسالة يقترح إضافة (الوظيفة النسقية) للوظائف الست التي اكتشفها "جاكوبسن" في النموذج الاتصالي الذي وضعه وحدد عناصره بـ:المرسل، المرسل إليه، الرسالة،السياق ، الشفرة، أداة الاتصال. واقتراح الغذّامي إضافة عنصر (النسق) إلى النموذج المذكور، يعني زيادة وظائف اللغة الست إلى سبع: الذاتية، الإخبارية، المرجعية، المعجمية، التنبيهية، الشاعرية، وأخيرا الوظيفة الجديدة (النسقية). وذلك ليس بدعة وادعاء فكل اتصال إنساني "يضمر دلالات نسقية، تؤثّر في كل مستويات الاستقبال الإنساني، في الطريقة التي بها نفهم ، والطريقة التي بها نفسّر"(٩). تكون هذه الوظيفة مفيدة لأنها تركّز النظر على الأبعاد النسقية للخطابات، وبذلك توسّع من وظيفة النقد، وتنقلها إلى آفاق جديدة.

هذا ماله صلة بعناصر الرسالة الأدبية، أما ما يتصل بالمجاز فإن الغذّامي يرى أن القيمة الثقافية للمجاز هي القيمة الحقيقية، وليس القيمة البلاغية كما هو شائع في الدرس البلاغي، ويتجرّد هنا لنقد التصور البلاغي التقليدي للمجاز كونه ينتج النصوص على وفق قوالب ثابتة، وبه يستبدل التصور الاستعمالي الذي يدرج الخطاب في وظائف ثقافية متعددة، وهذا النقد المقترن بذلك المقترح يوسّع مفهوم المجاز ومجاله، لأنه ينقله من حال الاهتمام باللفظة المفردة، وأحيانا الجملة إلى الخطاب الذي هو نسيج متركّب من مواقف ورؤى متكاملة. ودعوته إلى (المجاز الكلي) تسهم في إثراء وظائف المجاز داخل الخطاب، لأن الازدواج الدلالي ذو طبيعة كلية، لا يقتصر على اللفظة المفردة والجملة. فالخطاب ينطوي على بعدين: حاضر في الفعل اللغوي يتجلّى عبر جمالياته، ومضمر يتخفّى متحكما بالعلاقة بين منتج الخطاب، والأفعال التعبيرية التي تكوّن

عناصر ذلك الخطاب. وكما يلاحظ فإن توسيع مفهوم المجاز يدفع برغبة واضحة تهدف إلى تعميق كفاءة المجاز الجزئية، لتكون كلية شاملة لكل الأبعاد النسقية للخطاب.

لحظ الغذّامي بأن مصطلح التورية يعاني أزمة داخلية كبقية عناصر المنظومة الاصطلاحية في البلاغة، فقد حُدِّدت وظيفة التورية بالظواهر المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وتأويله، فيما ينبغي الانتقال بهذه الوظيفة من هذا الخانق الضيق والمحدود الفاعلية إلى مجال المضمرات والمخفيّات والمتواريات بدل الركون إلى المقاصد التي تشير إليها الألفاظ، وفي هذا المجال تبدو وظيفة التورية محدودة ومشلولة، لأنها معطلة إلى حد كبير. فالقصدية، كما حددتها البلاغة المدرسية، حولت التورية إلى لعبة جمالية أفقدتها القدرة على كشف طبيعة النسق في الخطاب الأدبي، وفيما إذا تم توسيع وظيفة التورية تكون وسيلة جبارة لكشف حال الخطاب الذي هو نتاج كلي لعناصر كثيرة . ونقل التورية من وظيفتها البلاغية المباشرة إلى وظيفتها الثقافية يحرر المصطلح من قيوده الضيقة، ويدفع به إلى ممارسة وظيفة شاملة وكلية في استكناه الخطاب، مهما كانت مستوياته ومضمراته.

وكما هدف الغذّامي إلى توسيع دلالة التورية ، ألحّ كثيرا على ضرورة أن يتخطّى مفهوم الدلالة معناه الضيق ليتسع إلى نوع جديد هو" الدلالة النسقية ". ومعروف أن هنالك نوعين من الدلالة النصية : صريحة وضمنية. ومقترح الدلالة النسقية إلى جوار الدلالتين المذكورتين يوسع من مفهوم الدلالة ، ويفتح المجال لمبحث يضاف إلى المبحث الجمالي-الأدبي الشائع ، وهو المبحث الثقافي الذي يعنى بكيفيات تضمُّن الخطاب أنساقا تتدخّل في توجيه الأفكار والسلوك ، وتحدد المحمولات الفكرية للآثار الأدبية. وتنبغي الإشارة أيضا إلى أن الدلالة النسقية لايمكن لها أن تكون حاضرة بدون تغير المفهوم التقليدي للجملة، ذلك المفهوم الذي يذهب إلى أن الجملة على ضربين : نحوية حاملة للدلالة الصريحة، وأدبية حاملة للدلالة الضمنية، وعليه فالدلالة النسقية بحاجة إلى "جملة ثقافية" يكون قوامها التشكيل الثقافي المنتج للصيغ التعبيرية المختلفة، فالدلالات الثلاث تلزم ثلاثة ضروب من الجمل. الجملة الثقافية سيكون لها دور مهم كما سنرى.

وأخيرا، يرى الغذّامي بأن المؤلف مؤلفان: مؤلف فرد له خصوصية شخصية، ومؤلف آخر ذو كيان رمزي. إنه الثقافة التي تصوغ بأنساقها المهيمنة وعي المؤلف الفرد ولا وعيه على حد سواء، ومهما حاول الأول أن يعبّر عمّا يريد ، فإن أفكاره ومواقفه سوف تنتظم في أطر كبرى تعمل على صوغ منظوراته، ونوع القضايا التي يتطرّق إليها، فالمؤلف- الفرد هو نتاج المؤلف- الثقافة ، التي يمكن اعتبارها المؤلف الأشمل والأكثر حضورا، والذي يتدخّل باستمرار في تعديل ما يفكر به المؤلف الفرد وينتجه. إن الثقافة مؤلف مضمر ذو طبيعة نسقية تلقي بشباكها غير المنظورة حول الكاتب، فيقع في أسر مفاهيمها الكبرى التي تتسرب إليه كالمخدّر البطيء، فترتِّب محمولات خطابه بما يوافق المضامين الأيدلوجية الخاصة بها. إننا بازاء مؤلف مزدوج التكوين: تكوين شخصي وآخر ثقافي، والثاني لا يدّخر وسعا في تشكيل وإعادة تشكيل الأول.

أراد الغذّامي من هذه المقترحات التي توسع من وظائف الوسائل النقدية وأدوارها أن ينقد النسق الثقافي الذي يتردد كثيرا في ثنايا مشروعه، بل إن النقد الثقافي كما يريده الغذّامي مصمم لنقد الأنساق الثقافية، وهو يهدف إلى تفكيكها، والتحرر من سيطرتها في تكييف الأفعال والسلوك والعلاقات والمعاني وطرائق التفكير. وينبغي علينا أن نقرّ هنا بأن الثقافة بكل انساقها إنما هي مجال رمزي مشبع بالمعاني والأفكار والعقائد وأنماط العلاقات الاجتماعية والتطلّعات، وكل المؤثرات الفاعلة التي تصوغ الهوية العامة لمجتمع من المجتمعات، ولهذا لايمكن تقدير أهمية

(النقد الثقافي) بدون أن نكشف عن محمولات النسق الثقافي السائد، وهي محمولات كثيرة ومتنوعة ومركبة من عناصر إيجابية وسلبية، تعبر عن نفسها بشكل أحكام ورغبات مدارها الذم والتبخيس والإكراه أو الاحتفاء والتمجيد، وغير ذلك.

يشكّل مفهوم النسق محورا مركزيا في مشروع النقد الثقافي، وهذا المفهوم يتحدد -**أولا**- عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، فالوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيّد ، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان من أنساق الخطاب؛ أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد، أو في ما هو بحكم النص الواحد، ويشترط أن يكون جماليا، وأن يكون جماهيريا. ثم يلزم -**ثانيا**- أن تُقرأ النصوص قراءة ثقافية ليس باعتبارها تعبيرات أدبية وجمالية فحسب ، إنما حادثة ثقافية تقتضي تشريحا يتجه إلى كشف الدلالات النسقية فيها، تلك الدلالات التي تكون موضوعا للتحليل والكشف والتأويل. إلى ذلك -**ثالثا**- فإن الدلالة النسقية ليست من صنع مؤلف فرد، لكنها مُنكَتبة في الخطاب بفعل سيطرة نموذج ثقافي شامل يقوم بضخ محمولاته في ثنايا الخطاب. والنسق -**رابعا**- ذو طبيعة سردية وله حبكة متقنة، ولهذا فهو بارع في التخفّي، لكنه بارع أيضا في جذب الاهتمام ، والسيطرة على الرغبات وبعثها وتنشيطها، فيُحدث انقساما بين الوعي الظاهر المنضبط، والرغبات السرية الخفية، ويقود إلى ازدواج مكشوف في السلوك والعلاقات والمواقف ، ثم -**خامسا**- يتصف النسق بأنه تاريخي أزلي وراسخ، وله الغلبة في تحييد حاجات الناس تحت أغطية جمالية وبلاغية، وهو في الوقت نفسه يوجه السلوك الاجتماعي العام ، ويتدخل في أسلوب إشباع الحاجات الكامنة. ويشكل النسق -**سادسا**- جبروتا رمزيا يحرك الذهن الثقافي للأمة ، ويقوم بتنميط ذائقتها، وطرائق تفكيرها، وميولها، وأحكامها، ، ويجب -**سابعا وأخيرا**- أن يتوافر في النسق الذي هو موضوع النقد الثقافي تعارض قائم في الخطاب، مهما كانت الصفة النوعية لذلك الخطاب[١٠].

هذا هو النسق الذي يتجرد النقد الثقافي لمباشرته. أما وظيفة ذلك النقد فهي الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية والبنائية إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقد محمولاتها الثقافية ، وكشف مصادراتها المتخفّية فيها، وهذا النقد ينصرف إلى متابعة عملية الاستهلاك الثقافي ، أي كيفية تلقّي الثقافة، ومتابعة حيلها ومورارباتها.

٤.تطبيقات النقد الثقافي

ينتهي الغذّامي من عرض الإجراءات النظرية- المنهجية للنقد الثقافي، ويتحول إلى مهمة تطبيقه وظيفيا في مجال البحث، ويبدأ فورا باستنطاق الأخطاء النسقية التي غزت الشخصية العربية بفعل الشعر، أو بفعل فهم قاصر ومحدد له. وتستأثر بتحليلاته إلى نهاية الكتاب فكرة جوهرية ،مؤدّاها أن العيوب النسقية في الشعر العربي هي السبب في عيوب الشخصية العربية، فقد انبنت تلك الشخصية في ضوء الموجهات الشعرية الفاعلة، وفي مقدمة ذلك شخصية الطاغية / المستبد التي هي إحدى تجليّات الفحولة، ذلك المفهوم المستقر في الشعر العربي القديم. وبما أن "الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية"[١١] فقد ورثت تلك الشخصية القيم الشعرية، وتمثلتها فأصبحت مكونا أساسيا من مكوناتها في العلاقات والسلوك. استثمر العربي تَركة الشعر قيميا ، فتشرّبها، فاستبدت به، وامتثل لها فصاغته صوغا شعريا .

كان موقف العرب من الشعر قد عبّر عن نفسه في موقفين: تبخيسي، وتبجيلي. الأول مثلته علاقة الإسلام المتوترة بالشعر، واطّراد ذلك الموقف في المظان الدينية، وبعض المصادر الأدبية. لكن الملاحظ أن هذا الموقف لم يتطوّر إلى نظرية نقدية ، أو حتى إلى موقف نقدي واضح يؤسس لمفهوم

في الممارسة النقدية، لأن " المؤسسة الثقافية الشعرية كانت أقوى وأنفذ، فالشعر علم العرب الذي ليس لهم علم سواه"[١٢]. أما الثاني فقد مثلته النظرة الراسخة والعميقة التي ترى الشعر سجلا لتاريخ العرب، ومصدرا من مصادرهم الأساسية، فهو ديوانهم، أي المرآة التي تعرض على سطحها صورتهم التاريخية والنفسية والاجتماعية. هذا الموقف هو الذي انتصر في صراع المواقف، وتقهقر الآخر وتوارى، ولم يعد له شأن يذكر.

صار الشعر مغذّيا لشخصية العربي، ومنهلا لقيمه وأخلاقياته، فالذات العربية ذات شعرية، وقيم الشعر هي الدعامة الأولى لها، لقد" تَشعرَنتْ " الذات العربية، و" تَشعرَن" الخطاب الثقافي العربي. صار الشعر مصدرا لنماذج عليا في السلوك والأذواق والعلاقات. وقعت عملية غزو كبرى احتل فيها الشعر الذاكرة العربية، وامتدت هيمنته إلى المخيلة، فصار المخيال العربي يولد صورا نمطية عن نفسه وعن الآخر تطابق المهيمنات الشعرية، كالتمركز حول الذات، وإلغاء الآخر، والافتخار بالفحولة، والتباهي النّفاجي بها، والطرب للوجدانيات، والتنكب عن العقلانيات، وإعراض عن القيم الجماعية، وتعلّق بالفردية. سمات نسقية زرعها الشعر في الشخصية العربية، وغذّاها الوهم يوما بعد يوم، وعصرا بعد عصر، فصارت علامة دالة. ولما كانت هذه الشخصية هي التي تعيد إنتاج ذاتها بصيغ شعرية تستعيد النسق الأول، فإن ما تتصف به الثقافة العربية، هو "اللافاعلية واللاعقلانية". كل شيء تشعرَن كما يقرر صاحب النقد الثقافي.

يعالج الغذّامي الكيفية التي تحولت فيها وظيفة الشعر الجماعية إلى الوظيفة الفردية ، فحلول النزعة الفردية في نهاية العصر الجاهلي محل النزعة الجماعية أدت إلى ظهور مفهوم الفحل، الذي سرعان ما غادر حقله الدلالي الشعري، فصار مفهوما ثقافيا- اجتماعيا. القصيدة التي أسست لهذا التحول، هي : معلّقة عمرو بن كلثوم إذ أصبحت مولدا دلاليا لأنساق متماثلة من التمركز حول الأنا المبالغة في فرديتها، وقد اطّرد ذلك منذ نهاية العصر الجاهلي، مرورا بالفرزدق وجرير، ثم أبي تمام والمتنبي، وصولا إلى نزار قباني وأدونيس. لكنّ المتنبي هو المترجم الأكبر للضمير النسقي، إنه "الأب النسقي"[١٣]. شاعت مفاهيم الفحولة والفردية والأبوة. وتسللت إلى الذات العربية.

حصل هذا التحول العظيم في وظيفة الشعر، الذي قلب معه سلّم القيم، في أواخر العصر الجاهلي، حينما تخلّى الشاعر عن وظيفته العمومية، وكرّس شعره لغايات شخصية تمجّد ذاته فخرا ومانحه المال مديحا، كل ذلك -حسب الغذّامي- وقع في الممالك الواقعة على الأطراف الشمالية لجزيرة العرب، تلك الممالك المهجّنة من قيم عربية وأجنبية: المناذرة والغساسنة. ممالك صغيرة شكلت مجالا هامشيا بين العرب وغيرهم، كانت مزيجا من القبيلة والدولة، هي بشكل من الأشكال امتداد لنظام القبيلة العربي العريق، ونظام الممالك المتاخمة لها: الإمبراطورية الفارسية والبيزنطية. استقدم ملوك المناذرة والغساسنة شعراء مداحين ، وعقدوا معهم صفقة تقوم على المدح/ المنح. لم يُعرف ذلك في الممالك التي ظهرت في جزيرة العرب، ولم يلمس ذلك في اليمن أرض الممالك العريقة. حدث ذلك، في العراق وبلاد الشام، تلك البلاد الواقعة على مشارف الآخر. عدوى المرض اللعين تسرّبت من الآخر "عنصر دخيل تسرّب كمزيج للتأثر العربي بالطقس الإمبراطوري الفارسي والرومي حيث شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومنزلته المتفردة"[١٤]. يُعتبر كل من النابغة والأعشى الممثلَين للحظة فساد وظيفة الشعر، حينما التحقا بممالك سرقت وظيفة القبيلة وشوهتها، وبها خلطت قيما أجنبية. شوّه الصفاء بما يعكّره إلى الأبد؛ فقد تكرّس نسق ثقافي قوامه تعبئة الذات بالشعر الفردي الذي هو فن الاستعلاء، وانتظار التقريظ، والتمركز حول الذات. إنهما حاملا الجرثومة الخبيثة.

يرجع الغذّامي سلطة الشاعر إلى قدرته البارعة في المزج بين الترهيب والترغيب، أي الهجاء والمديح، فالأول يضع الممدوح تحت حالة خوف ، والثاني تحت طائلة فضل، وبالأساس كان الشاعر مخيفا، لأنه يتوسل بأداة مثيرة للخوف، يستعين بالهجاء الذي يرتبط أصلا بالسحر وصب اللعنات على الخصم. استثمر الشاعر العربي ذلك فأرهب ورغب. تجسد ذلك أول مرة بالحطيئة المدشّن الأول لهذه الثنائية، والمؤسس الأول لنسق يضمر في داخله ترهيب الآخر وترغيبه، وبهذا فالحطيئة "مخترع الجملة النسقية، التي تمزج المدح بالهجاء"(١٥). ورث المتنبي ذلك، وطوّره وبلغ فيه أقصى مدياته ، فمدائحه التي تشكّل لبّ ديوانه "تضمر الذم من تحت الثناء"(١٦). هذه الإستراتيجية المضمرة تعمّ السيفيات ، وتظهر بجلاء في الكافوريات. ولم يكن أبو تمّام بمنأى عن ذلك، فقد كان المديح الملتبس بالهجاء هو الأساس الفاعل في ديوانه.

لقد تجمّعت محمولات هذا النسق، فأصبحت مغذّيا سلوكيا وعقليا للذات العربية، فصناعة الطاغية ميسورة في هذه البلاد، لأنها تجسيد وتحقّق لتلك المحمولات النسقية التي دعا إليها ورسخها الشعر منذ القدم، وشخصية الطاغية بمقدار ماهي صناعة شعرية، فهي الوسيلة التي بها نعيد إنتاج محمولات شعرنا منذ نهاية العصر الجاهلي إلى الآن. فالطاغية كالشاعر المدّاح مفرط في أنانيته، مستبد برأيه، متطابق بهوس مرضي مع نفسه، استعراضي ونفاجي، لا يقبل شراكه الآخرين في الرأي والسلطة وحتى المال، وهو فحل. الطاغية صناعة عربية.

لم يعدم التاريخ، ولا تاريخ الأدب العربي، معارضة نشأت لنقض هذا النسق، لكنها معارضة كان الفشل في غالب الأحيان مآلها، وإن نجحت فسرعان ما تمتثل للنسق الذي ادّعت نقضه، فيعيد النسق تشكيلها على وفق معاييره الثابتة، فتصبح المعارضة مستبدة شأن ما عارضته في الأصل. إنه تاريخ ثابت لا تتزحزح ركائزه، يُعبأ بمتغيرات ما تفتأ تتجمد في أوصاله. يمكن ملاحظة ذلك في التاريخ السياسي والديني والاجتماعي والأدبي. وفي الشعر الذي هو الموضوع الأثير لنقد الغذّامي يتجلّى الأمر بأفضل أشكاله، فمنذ نهاية العصر الجاهلي إلى الآن يعيد الشعر إنتاج الأنساق الحاملة لصيغ الإطراء والفردية والفحولة ، والاستعلاء، وزع قيم الأنانية، والاستبداد، وتهميش الآخر. ذلك هو النسق المهيمن عند كبراء شعرائنا: جرير والفرزدق في العصر الأموي، أبو تمّام والمتنبي في العصر العباسي، نزار قباني وأدونيس في العصر الحديث. ومادام النقد الأدبي العربي الحديث مشغولا بالأبعاد الجمالية للنصوص الشعرية، ولا يمتلك جراءة التوغل في النسيج الدلالي والوظيفي لها، فليس أمامنا إلا أن نعلن عن وفاته، ونعلن في الوقت نفسه عن ولادة النقد الثقافي لإنجاز هذه المهمة الجسيمة.

هذا هو الأفق الذي يتحرّك فيه مشروع النقد الثقافي، إنه أفق مشبع بالآمال العريضة، ومعبر عن حاجة حقيقية لتجديد فاعلية النقد، والغذّامي جدير بمواصلة تعميق وظيفة هذا النقد، وتجريبه في تحليل ظواهر أخرى لها فعل سحري في تاريخنا وحياتنا أكثر ما للشعر من فعل .

٥. مطارحات

يقول المعجم العربي: طارحه الحديث: حاوره وبادله الرأي. ولا تحمل مطارحاتنا لآراء الغذّامي بعدا غير ذلك،ولا ننظر بغير عين التقدير إلى هذا الجهد الطيب الذي نشاركه في مجمله، ونعمل في مجال يحاذيه ويجاوره، ونصبو إلى الهدف نفسه. وليس لدينا أي شك بالقيمة المعرفية للنقد الثقافي الذي بدأت الثقافة العربية تعرفه منذ الثمانينيات بصورة نقد للتراث وللعقل وللشخصية العربية وللخطاب الثقافي بوجه عام، وللموروث الشعري والسردي . وليس خافيا على أحد بأن مجموعة من النقاد العرب، مارسوا النقد بالمعنى المعرفي له الذي يشمل تحليل الظواهر

الفكرية والأدبية والدينية والاجتماعية وغيرها،ومنهم الغذّامي الذي أشرنا إلى دوره في مطلع هذا البحث، ويخيّل لي بأنه لا يماري أحد ممن يعمل بجد في حقل النقد في النظر إلى جهده المثمر بنوع من الإعجاب ،فقد ظل مواكبا التطورات الفكرية والأدبية،وتحمل في وسط ثقافي له خصوصية معروفة، من الصدود والعداء مالا طاقة لكثيرين بذلك،ولم يثبت على حال تفضي به إلى الجمود، إنما شهد مساره النقدي تحولات جذرية لمواكبة أشد القضايا أهمية وحساسية، ومن ذلك إسهامه في مجال كشف الإكراهات التي تعرضت لها المرأة كيانا وثقافة. وقد توّج ذلك بالمبادرة إلى طرح مفهوم النقد الثقافي بعد أن مارسه فعليا مدة غير قصيرة ، وفي هذا فهو يسهم في تنشيط الفكر النقدي الذي تحكمه قضايا شبه متماثلة تتصف بالترابط والاستمرار. وعليه ليس من الحكمة أن تمر الأفكار التي يشتغل عليها الغذّامي دون أن تحظى بعناية النقد الثقافي نفسه. إن أسوأ ما تتعرض له الأفكار النقدية من خطر، هو أن تتحول إلى جملة من المسلّمات، كالمسلّمات التي يعمل الغذّامي على تفكيكها، وتفريغها من شحناتها الضّارة. وهذا هو الدافع ، ولاشيء سواه وراء مناقشة مشروع الغذّامي. ولتنظيم الأطر العامة للمطارحات، يحسن بنا الوقوف أولا على الإجراءات النظرية المكوّنة له، ثم الوقوف على الجانب التطبيقي بعد ذلك.

أولا. الجانب النظري- الإجرائي

١.إن تلازم القضايا المطروحة في مشروع النقد الثقافي تلازم متين، ويشكل الجانب النظري منه ، كما عُرض منظومة منهجية، لا تقوم على تصور مجرّد فحسب إنما تدعم بجملة من المقترحات العملية، وفي مقدمة ذلك نقد الفهم التقليدي للأدب، وتحرير مصطلح النقد الأدبي من التصور الذي تسقطه المؤسسة الثقافية عليه. على أن الأمر الجذري – بالنسبة لنا- في هذا السياق هو دعوة الغذّامي الجريئة والضرورية لتجديد عناصر الرسالة الأدبية وتوسيعها، كالمجاز، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية ، والمؤلف المزدوج. وهو مطمح لايمكن لنقد جديد أن يؤدي وظيفته دون أن يضعه في الاعتبار. إن تحديث الجهاز الاصطلاحي للنقد ضرورة ملحة ، فلم يعد من الممكن قبول مفاهيم ومصطلحات تشكلت للتعبير عن ضرب معين من التفكير في مجال مغاير ، وطبقا لحاجات ثقافية مختلفة . وقد قدّم الغذّامي مقترحات عملية تعبّر عن التحول في وظيفة النقد، ودعا إلى استخدامها في النقد الثقافي لكنّ الملاحظ في الجانب التطبيقي أنه لم يستخدم إلا عددا محدودا منها، لقد وظّف الجملة النوعية، وربطها بالنسق لكنّه أهمل مكونات الجهاز الاصطلاحي الذي دعا إلى تحديثه، فظلت تلك المكونات أسيرة الجانب النظري ، ولم تنخرط في معمعة التطبيق لتبرهن على وظيفتها الجديدة .

٢.لعل من أكثر الأمور المثيرة للاختلاف في مشروع الغذّامي منطلقه النظري الذي يقيم مشروع النقد الثقافي عليه، ذلك المنطلق الذي يقول بأن النسق الخطابي الذي مثله الشعر على وجه التحديد هو الذي طبع الشخصية العربية بطابعه. إننا هنا بازاء قضية متصلة بنظرية الأدب أكثر مما هي متصلة بأي شيء آخر. فهل يصاغ العالم الواقعي ، بما فيه العلاقات الاجتماعية والمزايا النفسية والتطلعات والرغبات في ضوء المنظومة الخطابية السائدة أم إن تلك المنظومة الخطابية هي التي تقوم بعملية تمثيل (Representation) رمزي لذلك العالم؟ لقد ناقشت نظريات الأدب ذلك منذ طرحت نظرية المحاكاة في الفلسفة الإغريقية، وجرى تنويع على تلك النظرية لدى الرومانسيين، ونظرية الانعكاس الماركسية، ونظرية التحليل النفسي وغيرها، وناقشت المناهج النقدية الجديدة منذ الشكلانيين الروس إلى البنيويين أمر النسق المغلق والنسق المفتوح، أي هل تتم دراسة الخطاب في ضوء مرجعياته التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأخلاقية، أم تدرس أدبيته الأسلوبية والتركيبية والدلالية بمعزل عن تلك المرجعيات ؟ وقد رجّحت الاختيار الثاني كما هو معروف.

والقول بأن العالم النصي يصوغ العالم الواقعي قول يحتاج إلى بحث تفصيلي تجنّب الغذامي الخوض فيه، مع أن كامل الأطروحة التي تقدّم بها تقوم عليه. وفي حدود علمنا ، أن الفكر الديني هو وحده الذي يدعو إلى صياغة المجتمعات الأرضية بكل أبعادها المعنوية النسقية على غرار المجتمعات النصية التي جاءت في الكتب المقدسة، فالمؤثر هو النص والمتأثر هو الواقع، وينبغي أن يكون العالم الإنساني مناظرا للعالم النصي في علاقاته وقيمه وأهدافه وتطلعاته. والقول بأن النسق الشعري السائد قد صاغ الذات العربية يحتاج إلى برهان لم يقم له وجود في الكتاب. ومع هذا فنشاطر الغذّامي بوجود درجة من التماثل بين القيم الشعرية والقيم الاجتماعية السائدة، لكننا لا نوافقه على مصدر التأثير، ولا الطريقة التي تمت بها.

٣.لقد لاحظنا في تضاعيف الكتاب، وبتواتر متزايد كيف يقوم الغذّامي بانتقاء جزئيات يضخّمها، ويجعل منها قانونا متحكِّما في النتائج التي يروم الوصول إليها ، من ذلك النصوص المتناثرة لأبي تمام والمتنبي وشعراء آخرين، وبما أنه يعمل منذ زمن طويل في مجال نقد يأخذ بالاعتبار السياقات الدلالية الكلية للنصوص الأدبية، وهي سياقات تغذّي الأبيات موضوع التحليل، فهل يجوز اقتطاع نصوص من سياقاتها، وإسقاط دلالات خارجية عليها؟ دلالات سياقية شكّلها الكتاب منذ مقدمته، ومؤداها أن نسق الشعر صاغ نسق البشر. فالقارئ اليقظ يفاجأ منذ اللحظة الأولى بأن الغذّامي صادر على المطلوب، حينما طرح مجموعة متراكبة من الأسئلة التي تحمل أجوبتها معها "هل الحداثة العربية حداثة رجعية..؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية..؟ وهل هناك علاقة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية..؟...الخ" وبعد أن تنتهي الأسئلة التي تدور حول هذا الموضوع، تظهر الإجابة مرفقة بها بعد أسطر في الصفحة نفسها "آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلّى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي عامة"(١٧).

لقد أدى هذا المنهج في انتقاء المعطيات وتركيبها وتحليلها ، فيما نرى، إلى نتائج خطيرة ، وفي مقدمة ذلك ، كما تجلى في الجانب التطبيقي من المشروع، البحث والتفتيش عن الأدلة التي تبرهن على فكرة قَبليْة. فكلما عثر الغذّامي على إشارة دالة على الافتخار والفحولة والتعاظم، قال (وهذه جملة ثقافية نسقية) والحق ، كما يعرف الغذّامي، فإن الأسلوب التفتيشي عن المعطيات والبراهين يحول دون الانغمار في التحليل الكلي والشامل للأنساق الكبرى التي ينبغي أن تكون هي الموضوع الرئيس للتحليل. فليس الحكمة في العثور على أدلة متناثرة، كما رأينا في حالة أبي تمام والمتنبي وأدونيس، ومن قبلهم عند عمرو بن كلثوم ودريد بن الصمة والحطيئة وجرير، إنما الحكمة في تلازم الأدلة وتواترها وهيمنتها الكاملة التي تعم النتاج الشعري العربي كاملا ، بما يجعل ذلك ظاهرة مؤثّرة. ومن الواضح أن تحليلات الغذّامي لامعة وعميقة ومثيرة للاهتمام، لكنّ شيوع الروح التفتيشية التي تعزل أدلة مفردة من سياقاتها، واستنباط نتائج ثابتة ونهائية منها، يعيدنا إلى النقد التقليدي الذي دعا الغذامي إلى تخريب ركائزه، وفي مقدمته النقد البلاغي الذي لا يتورع عن جرّ اللفظة جرّا من سياقها، والانكباب عليها وحدها بالوصف دون التحليل. وفي نقد كالذي يدعو إليه الغذّامي لا يقبل ذلك.

ثانيا. الجانب التطبيقي

١.يشدد الغذّامي على أن "الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية وراسخة دائما"(١٨) والانطلاق من مبدأ ثبات النسق الثقافي، وفي الوقت الإقرار بأنه ثقافي يجر إلى نتيجة أقل ما تتصف به أنها نظرة غير تاريخية ، إنما تجريدية ، متعالية، وبالمعنى الفلسفي مثالية. فكيف تكون الأنساق الثقافية

قارّة، وهي نتاج سياقات ثقافية متحولة؟ وهل القيم،بوصفها علامات ثقافية، ثابتة وراسخة أم إنها متحولة ومتجددة؟ ويخشى القول بأن تبنّي هذه الفكرة قد يكون من آثار نظرية الطبائع الثابتة التي تختزل الشعوب والمجتمعات إلى جملة من الخصائص القارة ، فالقول بأن "النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفسا انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير ، وصارت الذات العربية كائنا شعريا تسكن للشعر، ولا تتحرك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابئة بالحقيقة"[١٩] قول يوافق أطروحة نظرية الطبائع التي أشاعتها المركزية الغربية في فرضيتها الهادفة إلى ترتيب الشعوب حسب الأهلية العقلية، وهي نظرية غادرها الغربيون أنفسهم[٢٠].

٢.يؤكد الغذّامي "بأن الشعر هو الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث في الثقافة العربية"[٢١] ومع أن هذا القول بحاجة ماسة لفحص كي نتثبّت من حقيقته، وبخاصة مع وجود فنون وأنواع أدبية أخرى مستحدثة، اقترنت بسياق الحداثة كفكرة تاريخية وليست فلسفية (فالحداثة من وجهة نظرنا فلسفية، قوامها تغير العلاقات بين البشر ، وتغيير نمط الأفكار، والنظرة إلى العالم والذات)، كما نجد ذلك على سبيل المثال في الرواية والمسرح، فإن هذا التأكيد يصطدم بنتيجتين ينقضانه ثبّتهما البحث: أولاهما إقرار الغذّامي في أكثر من مكان بأن الحداثة الشعرية العربية حداثة رجعية، وهو بهذا يسلب عن الشعر صفة الحداثة إن وجدت فيه. وثانيتهما خلاصته التحليلية حول أدونيس الذي قال منذ زمن بعيد إن الحداثة العربية وجدت في الشعر وليس غيره، وتفنيد الغذّامي لذلك والوصول إلى أنها حداثة مسّت الشكل دون الجوهر.

٣.إن الفكرة المسترسلة التي تخرق متن الكتاب من أوله إلى آخره، والقائلة إن الشعر صاغ عيوب الشخصية العربية، وأدى إلى صناعة الطاغية"[٢٢] تحتاج إلى تحقيق . فهل الشعر، والمديح منه بوجه خاص، من صنع الطغاة، أم إنه قام بصناعتهم؟. وأين التحولات الغرضية التي شهدتها أغراض الشعر عبر الحقب؟ ألم يتزحزح ترتيب الأغراض تبعا لآفاق التلقي وحاجاته؟ فضلا عن التغيير الداخلي الذي تتعرّض له الوحدات الغرضية الصغرى، بما يؤدي إلى تغيير نسبي أحيانا وجذري في أحيان أخرى في دلالة الغرض، كما ظهر ذلك في الغزل والرثاء والفخر، ولم يكن المديح في منأى عن ذلك. ألم تتوارَ في عصرنا كثير من الأغراض التقليدية عمّا كان عليه الأمر من قبل؟ وإذا كان المديح وراء صنع الطاغية، فكيف يكون شعر نزار قباني وأدونيس مكرسا لذلك ، وقد برهن الغذّامي على حضور الأبعاد الذاتية الفخرية في شعرهما، الذاتية وليس الغيرية؟

٤.يلمس بوضوح أن الغذّامي متهيئ نفسيا وعقليا لاستبعاد الجانب الإيحائي والرمزي في الأدب والفكر والحياة لصالح الجانب التقريري الصريح والعقلاني الصرف، الحامل لأنساق قيمية تربوية، وهذا التوتّر والمفاضلة بين المكونات التي تشكل أبعاد المنظومة الثقافية للمجتمعات ينبغي إعادة النظر فيه من الأساس، فقد دعا "ديكارت" إلى ذلك منذ النصف الأول من القرن السابع عشر، وكان يحذّر من المخيلة لأنها تشوّش على العقل، لذلك يتعيّن أقصاؤها من عملية المعرفة، لأن المعرفة من عمل العقل[٢٣] وجاراه فلاسفة العقلانية في ذلك، وسرعان ما نشأ احتجاج ضد مصادرة الإنسان لصالح حالة واحدة.ويفسّر عدد كبير من الباحثين نشأة الفلسفات الذاتية والمناهج التأويلية والسيميوطيقية، بما فيها المرجعيات التي عرض الغذّامي لها في كتابه، بأنها رد فعل على مصادرة ديكارت. إلى ذلك يرى باحثون جادون بأن الرواية بوصفها متخيلا سرديا نشأت كمعارضة صريحة للعقلانية الصارمة. وترجمة "ألف ليلة وليلة"، والاحتفاء بها ،والولع بالرمزيات الشرقية في مجال الأدب والتصوف والفنون، بما في ذلك ظهور الاستشراق، من بواعثه إعادة التوازن المفقود في الحضارة الغربية لصالح العقل الصارم الذي تحول إلى أداة. وكان ديكارت هو الذي صك إعلان

الولادة الحديثة للغرب في الجانب الفكري[٢٤]. والمشروع الذي طرحه الجابري لتحديث البنية العقلية العربية في ثمانينيات القرن الماضي يلاقي احتجاجا واضحا لأنه اختصم مع الأبعاد الميثولوجية للعقل العربي ودعا لإزاحتها، وتبنّى البرهان الأرسطي وامتداده عند ابن رشد[٢٥] وهو نفسه في أفكاره الأخيرة صار يدعو إلى تفاعل المرجعيات وتمازج الكتل الفاعلة في المجتمع والتراث. والأمثلة كثيرة على ذلك، نقول هذا ونحن ندعو إلى اعتبار الأبعاد الإيحائية الرمزية تمثيلا مركبا للمرجعيات الثقافية، وبخاصة أن الغذّامي أعلن في كتابه أنه سينتقل بنقده إلى الخطاب الفكري-العقلي العربي المعاصر.

يتصل بهذا الموضوع أمر آخر وهو السؤال عن النتيجة المترتبة على ذلك، هل تشكّل الرؤية الفردية للعالم التي يمثلها مجازيا الشعراء نتوءا ينبغي استئصاله؟ هل نريد أن نزيح عن الأدب أدبيته التي هي مزيج من الذات التي تتغنّى بعالمها الذي هو صورة مصغرة ومكيّفة ، ومحوّرة عن عالمنا، وذلك لصالح الأنساق الفكرية المترشّحة عنه؟ وإذا كان نقد الأنساق ملزما، وهو كذلك لكل فكر نقدي حقيقي، فلماذا لا ننقد تلك الأنساق في تجلياتها الواضحة وليس المرمّزة ، تجلياتها الصريحة في الخطاب الديني والسياسي والإعلامي والفلسفي؟ ولماذا لا تُنقد في حضورها المعلن عنه بوضوح لا يقبل اللبس في العلاقات الأسرية والقبلية والطائفية، وفي نمط الحكم، ومركزية الذكورة، والتعليم ، وغير ذلك؟

٥.يحتاج مشروع الغذّامي إلى نقد جريء للأصول بجميع أشكالها، قصدت بنقد الأصول تحرير علاقتنا بها، وليس إلغائها، فليس من الممكن إلغاء الأصل بمعناه التاريخي. والحق أن قضية الأصول كما نتداولها ونتصل بها على الصُعد الثقافية والعرقية والدينية قضية أيدلوجية أكثر مما هي تاريخية، إنها في جوهرها أيدلوجيا مُختلَقة تُصطنع لخدمة صانعها، فالعلاقة مع الماضي لابد أن تكون شفافة وخالية من التعظيم والتأثيم.قامت معظم الثقافات والحضارات والإتجاهات الفكرية والأدبية والسياسية بتأصيل نفسها تاريخيا ذودا عن الضعف الذي تحس به، وبحثا عن جذر تعتصم به يضفي عليها الشرعية، وفي الغالب يتم انشاء أصل يطابق رغبات المتأصّلين أكثر مما يطابق النشأة التاريخية الحقيقية. حدث ذلك على مستوى الحضارات الكبرى كالحضارة الغربية الحديثة التي أنتجت صورة رغبوية للحضارتين اليونانية والرومانية[٢٦]وللعرب في العصر الحديث في تركيب صورة مخصوصة للحضارة في صدر الإسلام والعصر العباسي. وفي مستويات الأدب -وهو الذي يعنينا هنا- جرى خلال القرن المنصرم بحث موسع في تأصيل الرواية بالمرويات السردية العربية القديمة[٢٧] والشعر الحر في "البند"[٢٨] ، وحدث ، كما يعرف الغذّامي ، مع أدونيس في تأصيل حداثة شعره رمزيا بأبي تمام[٢٩].

يحوم الغذّامي حول قضية الأصول، ويختار أمثلة متناثرة من أبيات وقصائد متفرقة، هي من وجهة نظرنا، وبالمعنى الثقافي للنقد، لا تمدّه بالمعطيات الكاملة والمستندات الثمينة لممارسة النقد الذي يدعو إليه. يكتنز الماضي وثائق كاسحة في تأثيرها ، وقد تم التلاعب بها من المحدثين لغايات أيدلوجية.

٦.وجدتُ أن الغذّامي ينظر إلى النثر العربي القديم نظرة تقليدية مشتقّة من التعريف الشائع ، فيراه مجسّدا بالرسائل والخطب، وما يندرج تحت التصنّع البلاغي الذي غزا الكتابة العربية منذ القرن الرابع، واطّرد حضوره في القرون اللاحقة. والنثر الذي أشار إليه نثر معرفي وصفي يؤدي وظائف دينية أو تاريخية أو اجتماعية، وإذا أردنا أن نلتمس النثر التخيّلي الذي يقابل الشعر، وليس النثر الوصفي الذي يقابل النظم ، وجدناه في المرويات والمدونات السردية كالسير والرحلات

والحكايات الخرافية والأسطورية، وفي المقامات. هذه المقامات التي قرأها الغذّامي بذائقة لا تختلف عمّا قُرئت به في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين حيث نظر إليها كأدب تعليمي متكلّف. يقول الغذّامي "وتأتي القمة النسقية مع المقامة، وهي أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر، مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولا ثقافيا وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية، وتتضافر الحبكات الثلاث: الكذب/والبلاغة/والشحاذة لتكون قيما في الخطاب الثقافي، حتى ليسمّى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأن ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية[٣٠].

يستعيد الغذّامي ، وهو الذي عمل على المقامات من قبل [٣١] مضمون الرأي التقليدي بشأن هذا النوع السردي الذي بدأت طريقة تلقيه الشائعة تشهد تحولا جذريا منذ النصف الثاني من القرن الماضي. لم يعد من الممكن لنا أن نستعيد في قضية المقامات قراءات اختزالية تتمدد في سياق كرسته الأدبيات التعليمية التي رسخها العقاد وهيكل وزكي مبارك والزيات وشوقي ضيف وحنا فاخوري وأنور الجندي، ولا حتى قراءات مصطفى الشكعة وعبد الملك مرتاض، بعد أن انتقلت تلك القراءة إلى سياقات أخرى على يد كيليطو وجيمس مونرو وآخرين .

لقد اعتبر الكذب والبلاغة والكدية نسقا يتسبب في فساد الذوق السليم، وحكم القيمة الأخلاقي هذا من الصعب قبوله في المجال النقدي، فالمنتظر معالجة المقامة كعلامة ثقافية رمزية دالة على نسق ثقافي ، كما عمل عبد الفتاح كيليطو[٣٢]، لا الحكم على المضمون . ليس المقامة هي التي تصوغ النسق، إنما تقوم بتمثيله خطابيا. ومن ناحية أخرى هل يمكن لنا أن نتخطّى أعراف التأليف الشائعة آنذاك؟ فنقد البنية الأسلوبية والغرضية والوظيفية للمقامة لا يأخذ بالنظر المجال الثقافي الذي كانت تتداول فيه ، ولاكيفية تلقيها.

٧.بذل الغذّامي جهدا كبيرا للبرهنة على مركزية الشاعر في المجتمع العربي. ومع أن هذه القضية لم تفحص بذاتها من منظور الدراسات الاجتماعية والنفسية، وقد أشاعتها الأدبيات الإنشائية ، فإننا نرجّح بأن الواقع التاريخي لا يؤيدها. وإذا كانت لبعض الشعراء أهمية في أوساط النخبة الشعرية ، ولا أقول الأدبية بصورة عامة، فمن الصعب القول بوجود سلطة اعتبارية مستقلة للشاعر إلا استثناءات نادرة. إن كبار الشعراء العرب من العصر الجاهلي إلى الآن عاشوا مهمّشين في مجتمعاتهم بين مرتحلين يبحثون عن رعاة لهم، ومداحين متذللين، وهجّائين منبوذين، ومنفيين مغضوب عليهم. ومن يَحْظَ برعاية مؤقتة فهاجسه الخوف من غضب ممدوحه والعزوف عنه إلى غيره. ومن المؤكد بأن النخبة الدينية والفكرية لم تعتد بأية قيمة تذكر للشاعر، وبالإجمال إن المجتمعات التقليدية تنظر إلى المشتغل بمجالات التعبير المجازي-الرمزي لغويا(=شعر+سرد) كان أم صوتيا(=غناء+عزف) أم جسديا(= رقص+تمثيل) نظرة يشوبها الاحتقار. ويبدو لي بأن الصورة البراقة لدور الشاعر في قصور الخلفاء والملوك والسلاطين والولاة، والتي تتخللها ، كما هو معروف مواقف ذل كبيرة، لايمكن أن تصلح دليلا حاسما على وجود مركزية الشاعر في المجتمع العربي عبر التاريخ. إنه يوظّف في مناسبة ما ثم يُلفظ كنواة فورا. تاريخ الأدب العربي منذ العصر الجاهلي إلى الآن يبرهن على ذلك. لم يؤسس الشاعر سلطة أدبية-اعتبارية خاصة به،ومستقلّة عن غيره. كان في الغالب يلوذ بالآخرين، وينطق بأسمائهم. في ثقافتنا يبدو كائنا تكميليا، ملحقا. يُستدعى وقت الحاجة وإلا نُبذ. لا يسمح له بالاستقلال الحقيقي، يعيش في ظل رابطة متوترة مع النخب الفاعلة في المجتمع (الدينية والسياسية) وفي ظل مديونية أخلاقية تجاه ممدوحيه ورعاته. بالعموم

يشوب وضعه الاجتماعي كثير من الالتباس. فلنتأمل في مصائر كبار الشعراء، مثل: امرئ القيس، طرفة، عنترة، النابغة، الأعشى، كعب بن زهير، جرير، الفرزدق، بشار، أبي نواس، المتنبي، أبي العلاء، حافظ إبراهيم، الرصافي، الجواهري، السياب، البياتي، أدونيس، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر... الخ. جميعهم جرى تهميشهم اجتماعيا أو ثقافيا، فألحقوا بغيرهم أو طردوا أو لم يتمكنوا من الاندماج الطبيعي مع مجتمعات تقليدية فاختاروا الابتعاد عن الأوساط الاجتماعية المصادرة من نخب أخرى كما هو معروف.

إن التاريخ الثقافي يشير إلى أن المجتمعات الثقافية نبذت الشعراء، فقد طالما تم تجاهل شعراء موهوبين، ولم يعترف بهم إلا بعد أن تغيرت أعراف التلقي الأدبي، حصل ذلك مع معظم شعراء الجاهلية في عصر صدر الإسلام، ومع شعراء التجديد في العصر العباسي، ومع شعراء العصر الحديث، ومع شعراء قصيدة النثر الآن. فكيف الأمر في الأوساط الاجتماعية التي لا يشكل الشعر إلا جانبا ضئيلا من اهتماماتها! وكيف ذلك في الأوساط الدينية التي ترى الشعر طبقا لما جاء في الحديث "علم لا ينفع وجهل لا يضر" بل هو "علم لا للدنيا، ولا للآخرة"[٣٣] !!. نريد من ذلك التدقيق في هذه القضية التي تحتاج إلى استقصاء معمّق، إذ من الصعب علينا أن نوافق الغذّامي في ما يذهب إليه من أن الشعراء العرب كانوا "فصيلة بشرية متعالية على شروط الواقع والعقل والحق"[٣٤].

٨.ينظر الغذّامي إلى ثقافة شبه الجزيرة العربية وبشرها نظرة صفاء مطلق، إنها المنطقة النقية البكر غير المدنّسة، لحقها الدنس حينما جرى انقلاب على مفهوم القبيلة ونظامها، وقع ذلك في العراق وبلاد الشام، حيث ظهرت أولى الممالك العربية: المناذرة والغساسنة. أحدثت هاتان الملكتان أول انتهاك في نظام القيم القبلية، لأنهما مزجتا بتلك القيم قيم المدينة "فكل منهما يرأسها حاكم مدني أو شبه مدني، كبديل عن شيخ العشيرة، حيث ظهرت المدينة الشمالية مع المناذرة والغساسنة، وظهر معها تقليد ثقافي تخلّق فيه شخص الممدوح وشخص المدّاح"[٣٥]. التعليل الذي نتوقعه سيكون متصلا بالأثر المدمّر للآخر. فقد تسرب، كما يذهب الغذّامي، الحضور الأجنبي الفارسي والرومي إلينا، حضور حمل القيم والعادات الأجنبية. خلخلت الهجنة الشمالية صفاء القبيلة، وجرحت حسها الجماعي، فحلت الفردية محل الجماعية، وتأسست منذ ذلك الوقت وظيفة شعرية/ سلوكية خاطئة للشعر والشعراء والمتلقّين. اقترف ذلك الإثم النابغة والأعشى.

لو أخذنا هذه الفكرة بكامل أبعادها لأدّتْ بنا إلى النتائج الآتية: وجود حالة نقاء، ثم وجود حالة دنس. ينبغي تشديد الرقابة كيلا تقع الواقعة. فالاختلاط خطر، وبوقوعه فقدنا عذرية الصفاء القبلي. الآخر خطر شاخص في الأفق ينبغي الحذر منه. عندما نكتشف دنسا ينبغي أن نبحث عن مصدره، لقد جاء من (هناك) ولم ينبثق من (هنا). فكرة النقاء والدنس تتعارض تماما مع مشروع الغذّامي الذي يقوم على حوار معمق مع ثقافة الآخرين، كما عرضها لنا في الفصل الأول من الكتاب.

٩.يُظهر الغذّامي حرصا كبيرا على تأكيد الفكرة القائلة بأن النقد قد جارى الشعراء فيما يذهبون إليه، ولذلك تواطأ معهم وشُغِل بجماليات النصوص الشعرية، ولم يفلح في تأسيس نظرة نقدية مغايرة. وهذه الفكرة بعمومها ليست خاطئة، ولكن لا يستقيم أمرها تماما بوجود أكثر من دليل يعترضها، من ذلك موقف الإسلام من الشعر، وإهمال البعد الجمالي لصالح البعد الوظيفي الداعم للدين. فقد جرى تهميش كبار شعراء العصر الجاهلي كامرئ القيس بسبب الجماليات الوصفية في شعره، وصدرت فتوى بتحريم شعره من الرسول مباشرة، حين حكم عليه بأنه قائد لواء الشعراء

إلى جهنم. ومع أن الذائقة العربية سرعان ما تخطّت هذا الحكم الديني الصارم، وبوّأت الشاعر المكانة الأولى في الشعر القديم، لكن الإسلام غلّب البعد الأخلاقي على الجمالي . وأدرج كثيرا من الشعراء، مثل حسان بن ثابت ،وكعب بن زهير، في سياق الوظيفة الدينية للإسلام. على أن موقف النقد المتعنّت من بشار، وأبي نواس، والأكثر تعنتا مع أبي تمام، وبقية الشعراء المحدثين في العصر العباسي الأول يكشف – بما في ذلك قضية السرقات الشعرية عند أبي تمام والمتنبي– عن حالات واضحة من عدم الانسجام بين الشعر والنقد. والمثال الذي أورده الغذامي حول موقف الجرجاني من شعر أبى تمام [٣٦] ينقض التسليم بذلك القول. من الصحيح أن أبا تمام أدرج كشاعر كبير في تاريخ الأدب العربي، ولكن الاحتجاج عليه ظلّ قائما، ومازال حاضرا في بعض الأوساط النقدية. لقد شكل هذا الشاعر حالة من القلق في الأوساط النقدية . ونحن نوافق الغذّامي بأن النقد شُغل بالمظاهر اللفظية ، ولكن ألم يتوقف النقد على قضية المعاني وتوليدها، والإغراب فيها؟ وألم يدر جدل حول قضية عدم امتثال الشاعر لمعايير عمود الشعر بما في ذلك خرق الأعراف الموروثة لبناء القصيدة العربية؟ أليس قواعد عمود الشعر نسق ثقافي خرج عليه – جزئيا أو كليا– أبو تمام؟

يصف الغذّامِي أبا تمام بالرجعية مجاريا بذلك غرونباوم، فيما وصفه المناصرون له كأدونيس بالحداثة، وتحفظنا لا ينبثق من الأحكام بذاتها ، إنما من وضع الرجعية نقيضا للحداثة، وهذا التعارض محفوف بأخطار ينبغي للنقد تجنبها. فالرجعية في النسق الثقافي الذي نتداول الأدب فيه تهمة أيدلوجية، وليس امتثالا للنسق الشعري الذي رسخه الأوائل، وقد تمرد عليه أبو تمام . ووصيته للبحتري[٣٧] لا تنهض دليلا على نقض ذلك فهي توجيهات عامة موجهة لشاعر في حداثة سنّه، وشائعة في الأدبيات القديمة. ويبدو أن البحتري قد التزم بها حرفيا، وظلّ متمسكا بها حتى بعد أن أصبح شاعرا مشهورا ،وربما كان تأثير "شعر الماضين" فيه بالغا، فيما لم يطبق أبو تمام من الوصية شيئا بنفسه، وكما هو معروف فقد اندلعت المعركة النقدية في ذلك العصر حول النسقين المتعارضين، التقليدي الذي يمثله البحتري والجديد الذي يمثله أبو تمام. وتلك المعركة تفسر نوع التباين في التلقّي والحكم النقدي بين شعريهما بحسب أعراف السياقات الثقافية المهيمنة آنذاك. أما الحداثة فنزعة فلسفية وعلامة على ديمومة القيمة الشعرية عبر الزمن، وقدرته على التجدد والمعاصرة. إن وضع المصطلحين في تعارض يطعن الفاعلية الثقافية للنقد. لأن التطابق الفكري والفني غير مطلوب من الشاعر، وهو تطابق غامض وملتبس؛ فالمكوّن الأول مثار لإحكام القيمة، والثاني لأحكام الوصف. والضرر المتأتي من ذلك يلحق بالنقد وليس بالشاعر وشعره. وقد كان النقد العربي الحديث يردد قبل بضعة عقود بأن " إليوت" رجعي بالفكر وتقدّمي بالشعر. وتبين أن النقد هو القاصر في هذا التفريق الذي يحكمه قانون الثنائيات الضدية المتحدِّر إلينا من الفكر القديم، والذي يمارس حضورا بالغ الخطورة في توجيه أفكارنا.

١٠.يقدّم الغذّامي أحيانا تفسيرات متناقضة لظواهر متماثلة، من ذلك أنه عدّ دريد بن الصمّة نموذجا دالا على أن الشاعر البدوي شاعر جماعة، يندمج فيها اندماجا، حتى وإن "رأى أن قومه على خطأ، فإنه يظل معهم لا ينشق عليهم، وهو من غزية إن رشدت وإن ظلت ظلّ (=هكذا، والشاعر يستعمل الغواية كمرادف للضلال)، هذه قيمة في السلوك الجمعي الواعي" وقد اعتبر أن الشاعر كان "يعي شروط العلاقة الجمعية" وهذا حسب قوله "موقف ديمقراطي يغلب رأي الجماعة على رأي الفرد ورأي الزعامة"[٣٨]. لن نخوض في تعليل هذا، فالموافقة علي الغي غيّ، ودريد قدّم النصح لقومه، بيد أنهم أعرضوا. ولكن غايتنا أخرى، فالغذّامي حينما يعرض لمعلقة عمرو بن كلثوم التي تحمل المضمون النسقي نفسه، بلهجة أشمل وأعمق وأبعد في تصوير الالتزام القبلي، بما في ذلك الجهل الذي يطابق ضلال قبيلة دريد بن الصمة، يخرّج القصيدة تخريجا مختلفا، فهو

يعتبرها مؤسِّسة للنسق الناسخ، حيث "تحولت الذات الشعرية إلى ذات فردية كبديل عن النحن القبلية"[٣٩] ومن وجهة نظرنا فقد تم استخدام نصين متماثلين غرضيا ووظيفيا في قضيتين مختلفتين، وتفصيل ذلك، هو أن الغذامي يتحدث عن الكرم والشجاعة كقيمتين جوهريتين ثابتتين عند البدوي (وإن كان يؤكد فيما بعد: إن الشخص الكريم مخترع ، وهو كائن شعري ، ومثّل هذه اللحظة حاتم الطائي ص١٥٠-١٥١)، ومادامتا هكذا في تصوره ، فقد قبل تأكيد الشاعر عليهما، حتى ولو اقترن ذلك بالضلال، أما في حالة عمرو بن كلثوم فقد كان الشاعر يتحدث عن الأنا الشعرية النزاعة إلى التمجيد حد تبنّي الجهل والافتخار به. ولأن الغذّامي مع الحالة الأولى ضد الثانية، فقد فضّل ضلالا جماعيا على افتخار فردي، على الرغم من أن ضمير الجماعة هو المتحكم بمعلقة عمرو. لقد فرض هذا التناقض عدم القدرة على كشف البنية الغرضية المتماثلة بين النصين.

١١. في سياق تحليل الغذّامي للعصا كنسق ثقافي عند الجاحظ انتقل إلى العصا في " ألف ليلة وليلة" ممثلا على ذلك بحكاية "حسن الصائغ البصري" وإذا كنا نشاطره الرأي في اعتبار العصا في الحالة الأولى عنصرا فاعلا في نسق ثقافي له دلالته الاجتماعية، فمن الصعب أن يكون ذلك فيما يخص العصا في "ألف ليلة وليلة". ففي الحكايات الخرافية، ومثالها "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة" و"الحكايات الغريبة" وفي السير الشعبية الكبرى، كسيرة: سيف، وعنترة، وبيبرس، والأميرة ذات الهمة ، والهلالية وغيرها، تستخدم آلات مختلفة – منها العصا– ضمن نسق سحري خاص بدعم البطولة كسيف آصف بن برخيا واللت الدمشقي وغير ذلك، لها صلة بالقدرات السحرية الخاصة بالبطل، وظيفتها سحرية لها دلالة ثقافية مختلفة عما تؤديه العصا عند الخطباء[٤٠].

١٢.يذهب الغذّامي إلى أن نهاية العصر الجاهلي شهدت انفصالا بين النسق الفردي والنسق الجماعي، ولكن السبب والظروف التي أحاطت بذلك تبقى غائبة، واللحظة التاريخية غير محددة بالضبط. فهل يقصد بنهاية ذلك العصر، لحظة ظهور الإسلام التي حاولت إعادة تكييف العلاقات القبلية باتجاه جماعي ، وذلك من خلال إدراج القبائل في قضية عامة. أم إن إثم النابغة والأعشى يصلح أن يكون انقلابا في القيم العربية؟

١٣.أورد حكايتي مقتل طرفة بن العبد وامرئ القيس[٤١] على أنها استثناء في نقض النسق . لم لايمكن اعتبارهما نسقا معارضا؟ فهل من الصحيح تبخيس قيمة الأحداث الماثلة واعتبارها حالات استثنائية ناقضة للنسق ، ولكنها غير قادرة على تأسيس نسق مغاير؟ فليس امتثال الشعراء والأدباء هو السنّة التي لا تنقض في تاريخ العرب، فنموذج طرفة وامرئ القيس وبعض الشعراء في صدر الإسلام وبشار وابن المقفع والمتنبي ، ثم الحلاج والسهروردي وغيرهم كثير ، ممن فتكت بهم القيم الشمولية يمثل نسقا مغايرا، يستحق أن يكون قواما لنسق متواتر في الثقافة العربية لو جرى رصده، وكشف التلازم الذي يحكمه.

١٤.يأخذ الغذّامي على القدماء شعراء وناثرين امتثالهم لنسق معيّن من التأليف، يقوم على جملة من التدبيرات الخاصة بالإعلاء من شأن الذات في الشعر ، والتركيز على الأبعاد الاعتبارية في النثر، ويختصم مع صيغة التأليف القديمة، وكما يعرف فإن ذلك الاختصام مع الماضي ليس له قيمة معرفية، إنما هو نوع من الرفض أو التبني (كما حصل مع أدونيس في الثابت والمتحول، والجابري في نقد العقل العربي إذ يتم تبنّي اتجاه ونبذ آخر) فالماضي حقبة ينبغي أن تكون موضوعا للنقد والتشريح، وليس الاختصام والمفاضلة ، والغذّامي يعرف أيضا بأن لكل عصر سياقات ثقافية، تنتج جملة من الأعراف الخاصة بإنشاد الشعر ونظمه وأغراضه وبالتأليف النثري كائنا ما كانت موضوعاته، وفكرة الجمع والترتيب والتنسيق بين أفكار الآخرين لأغراض اعتبارية معروفة

في كل الآداب القديمة، وكلمة مؤلف في العربية تدل على الجامع الذي يقوم بتوليف الأشياء وليس ابتداعها، وإسقاط مفاهيمنا الحديثة في التأليف على حقب تاريخية كانت الأفكار والآداب فيها تتشكل على وفق حاجات التلقّي التي لها تقاليدها الخاصة، أمر لايراعي المنظور التاريخي للظواهر الثقافية.

١٥.تشوب تحليلات الغذّامي نظرة إصلاحية تتعالى منها أحيانا أحكام أخلاقية واعتبارية، والنقد الثقافي القائم على الاستنطاق والتحليل ، وكشف المصادرات، وفضح العيوب النسقية، وتعويم المضمرات ، وتفكيك الالتباسات الداخلية المستترة في صلب الظواهر الثقافية أو الاجتماعية يتجاوز تماما أحكام القيمة والنزعات الوعظية، وبهما يستبدل خلخلة للنظم المراد نقدها، وزحزحة كاملة لثوابتها، وتغيير مسار تلقيها، ففي كثير من الأحيان تكمن قيمة الممارسة النقدية المنهجية في قدرتها على تغيير زوايا النظر إلى ما نعتقد أنه أنساق مطلقة الثبات . وتغيير علاقتنا الذهنية بالظواهر النسقية المستبدة بنا أول خطوة في التخلّص منها.

٥.خاتمة

لقد تكشفّت الأهمية المعرفية لمشروع النقد الثقافي الذي طرحه الغذّامي، في أثناء تنظيم أطراف هذه المطارحات الشاقة. إنه مشروع ثقافي فوق أن يُطرى ويمدح بالصيغة التقويمية التقليدية. في الواقع هو يشجع ناقديه على الانخراط في ممارسة النقد الثقافي نفسه، فتسري فيهم أهدافه فورا. إنه باعث على الحوار والجدل (وليس السجال)، والأفكار والآراء والتأويلات والنتائج، وطرائق التحليل والاستنتاج التي احتواها وتوصل إليها، واتّبعها،تثير خلافا يصبّ في نهاية المطاف في صالح الهدف الذي يريد أن يحققه مشروع نقدي مثل هذا: تصحيح علاقتنا بالماضي من خلال نقده، وتحديد انساق القيم الخدّاعة المتخفيّة في ثقافتنا وحياتنا، والعمل على تفكيك عُراها وأواصرها تمهيدا لتغييرها . إنه مشروع يضع في اعتباره، وبنفس الدرجة ، نقد الواقع ونقد التمثيلات الرمزية المسماة أدبا . ليس مهما لمشروع مثل هذا أن نسلّم بما تضمنه وانتهى إليه، الأهم بالنسبة له أن يكون مفتاحا يسهم في فك الأقفال الصدئة التي تحول دون الدخول المرن في عالم الماضي وعالم الحاضر على حدّ سواء.

المصادر والمراجع :

١. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية (بيروت، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٠) ص١٣

٢. م.ن.ص١٧

٣. هابرماس ، القول الفلسفي للحداثة ، ترجمة فاطمة الجيوشي (دمشق، وزارة الثقافة،١٩٩٥) انظر الفصول: ١، ٤، ٦، ٧

٤. الآن تورين، نقد الحداثة،ترجمة أنور مغيث(القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٧) انظرج١: الفصول: ١، ٢، ٣، ٤، ٥

٥. جان فرنسوا ليوتار، الوضع مابعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان (القاهرة، دار شرقيات،١٩٩٤)ص٢٣

٦. النقد الثقافي،ص٣٢

٧. تودوروف، نحن والآخرون،ترجمة ربى حمود (دمشق، دار المدى،١٩٩٨)

٨. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب(بيروت ، دار الآداب،١٩٩٧)ص٥٧-٧٠

٩-١٩.النقد الثقافي،ص: ٧٦،٦٥-١٠٥، ٧٩،٧، ١٦٩، ١٦٦، ١٤٤، ١٢٥، ٩٧، ٩٤، ٨٠

٢٠.عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية (بيروت ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧)الباب٢ الفصل٤

٢١. النقد الثقافي،ص٨٧

٢٢.م،ن: انظر الصفحات الآتية: ٢١٨، ١٥٧، ١٤٠، ١٩٩، ١٠٥، ٩٩، ٩٨، ٩٤، ٩٣، ٨٩، ٧

٢٣. محمد نور الدين أفاية؛ المتخيل والتواصل (بيروت؛ دار المنتخب العربي،١٩٩٣)ص٥-٦
٢٤.عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية المرجعيات المستعارة (بيروت ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)ص١٨٩-١٩٠
٢٥. محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي" تكوين العقل العربي، بنية العقل العربي، العقل السياسي"، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية)
٢٦. المركزية الغربية،الباب ٢الفصل ٣
٢٧.فاروق خورشيد؛ الرواية العربية: عصر التجميع(بيروت ؛ دار العودة، ١٩٧٩)
٢٨.عبد الله إبراهيم ، التلقي والسياقات الثقافية(بيروت ،دار الكتاب المتحدة الجديدة، ٢٠٠٠) ص٨٩-٩٠
٢٩. أدونيس، الثابت والمتحول (بيروت ، دار العودة) ج٢
٣٠. النقد الثقافي؛ ص١١٠
٣١.عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف(بيروت ، المركز الثقافي العربي،١٩٩٤)
٣٢.عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء، توبقال،١٩٩٣)
٣٣. ابن عبد البر النمري، جامع بيان العلم وفضله وما ينبغي في روايته وحمله(القاهرة، المطبعة المنيرية)٤٠:٢
٣٤-٣٦. النقد الثقافي،ص١٤٣؛ ١٣٠، ١٧٨
٣٧. انظر الوصية في : الحصري، زهر الآداب ١ :١٠١
٣٨-٣٩.النقد الثقافي،ص١٢١، ١٤٧
٤٠. عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢) ط١ص١٦٨،وط٢(بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٠)ص ١٨٨
٤١.النقد الثقافي ،ص٢١٣-٢١٤

دراسات

السيرة الذاتية النسوية : البوح والترميز القهري

حاتم الصكر

(إننا حين ننحني على كتف نرسيس ، فإنما لنرى وجهنا ، لا وجهه منعكساً على صفحة ماء النبع).
جورج ماي– السيرة الذاتية
ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة

١– في سبيل التحديد : مقاربة نظرية لمفهوم السيرة الذاتية :

في حوار جديد مع فيليب لوجون أبرز منظري السيرة الذاتية– أجرى هذا العام ، يؤكد "أن الكتابة السير– ذاتية هي أولاً ممارسة فردية واجتماعية لا تقتصر على الكتاب وحدهم"[١].

إن هذا التوسيع لأدب السيرة الذاتية ، يرتب إعادة النظر في مفهومها ودلالاتها وينعكس دون شك في اشتراطات كتابتها ، وفي أعراف تلقيها وقراءتها . وإذا كنا في أدب السيرة الذاتية العربية ، لم نحسم بعد ، تداخل الأنواع ضمن هذا الجنس الأدبي الجديد على أدبنا ، والنادر فيه قياساً إلى غيره ، فإن دعوة لوجون الآنفة لن تجد صدى لها ، خاصة وهو يقترح (العبور من السيرة الذاتية إلى اليوميات الشخصية) في إشارة إلى استيعاب كتابات الناس العاديين ، وتوسيع قناة التوصيل لهذا النوع الكتابي ، كي لاتنحصر في الكتابة فقط ، بل تمتد إلى وسائط إعلامية مثل شبكة الانترنيت ، والرسوم المتحركة التي يرى أنها تستخدم باعتبارها رسم صورة شخصية أو رسم حصيلة واصفة لها[٢].

واضح إذن أن إهمال كتابة السيرة الذاتية في أدبنا ، وقراءتها نقدياً ، وحل مشكلات تجنيسها في إطار نظرية الأدب ، ستظل تشغلنا طويلاً ، وتحول دون النظر في توسيعها أو إمكان تمددها ، كما يقترح لوجون المنشغل منذ حوالي ثلاثين عاماً في هذا الحقل .

إن السيرة الذاتية لا تزال من أكثر الأجناس الأدبية بلبلة ومرونة ، وأصبح من المعاد المكرر قولنا بأنها جنس غير مستقر، وغير متعين بشكل نهائي، حتى لتوصف أحياناً بأنها (جنس مراوغ)[٣]وبأن مصطلحها نفسه يكتنفه (الغموض واللبس)[٤] وذلك متأت من جهتين:

١– قربها من أجناس وأنواع محايثة كاليوميات والمذكرات والرسائل وقصائد السيرة ، والشهادات ، والحوارات الشخصية ، واقتراضها بعض آليات عمل تلك الأنواع ، أو نظمها الداخلية ، وأشكالها التي تأثرت هي أيضاً بالسيرة الذاتية .

٢- الإكراهات والقيود التي تتحكم في كتابتها، وتجعلها تسرب مضامينها وأشكالها إلى تلك الأنواع ، تحاشياً لعائدية السيرة الذاتية إلى (شخص) كاتبها الواقعي ، وما ينتج عن ذلك من أحكام وتقييم سالب للكاتب ، فيفر إلى ما يعرف مثلاً برواية السيرة الذاتية، أو يتخفف من بعض اشتراطات كتابتها ، كالسرد بضمير الغائب ، أو اللجوء إلى التعديل والحذف. إن التعريفات المتداولة للسيرة الذاتية لا تخرج عن تحديدها بأنها قصة حياة الشخص التي يسردها بنفسه ..

ولكن التنويعات المتقرحة سترينا تعدد المناظير وتشعبها، وسننتقي عدداً منها هنا للتمثيل:

جبور عبد النور	رواية حياة المؤلف بقلمه .. تحكي ماضياً بسرد متواصل[٥]
والاس مارتن	هي قصة كيف أصبحت حياة ما كانته ، وكيف أصبحت نفس ماهي عليه[٦]
ديلتاي	هي الصورة التي يتحقق فيها أقصى قدر من إدراك الحياة وفهمها[٧]
جورج مش	وصف لحياة شخص بواسطة الشخص نفسه[٨]
فيليب لوجون	حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته ، بصفة خاصة[٩]

والاكتفاء بهذه التحديدات (مع وجود غيرها لدى مجدي وهبة وإحسان عباس وجورج ماي وليون أدل وسواهم) نهدف منه إلى بيان إمكان الخلخلة الأجناسية في السيرة الذاتية وتداخلها مع سواها. فالحاصل من العينات التحديدية المنتخبة يرينا أن السيرة الذاتية :-

-رواية / قصة / صورة / وصف / حكي / تاريخ

مما يسمح بدخول أعراف تلك الأجناس والأنواع ، وحضور جوانب من شعريتها في موضوع السيرة الذاتية وشكلها أيضاً .

كما يترتب على التحديدات المنتخبة ووفق تعريفاتها انحصار السيرة الذاتية بزمن ماض هو زمن الأحداث المستعادة ، وتحديد السارد بصاحب السيرة نفسه والضمير المعبر عنه وهو ضمير المتكلم .

لكن ذلك الاطمئنان والوثوق في متن الحدود الآنفة ، سرعان ما يسلمنا إلى (تعارضات) هائلة ..

فالزمن في السيرة الذاتية سيكون ثلاثي الأبعاد : فثمة زمن ماض مستعاد هو زمن الأحداث ، وزمن حاضر هو زمن الكتابة ، وزمن غير متعين يلقيه وعي القارئ أثناء إنجاز فعل القراءة.

وأما الجانب اللساني (روايتها بضمير المتكلم) الدال على العائدية، فيدخلنا في مأزق سردي، حيث سيكون (التبئير على بطل السيرة شيئاً مفروضاً في الشكل السير ذاتي)[١٠] بتعبير جيرار جينيت الذي يضيف في الموضوع ذاته بأن السارد السير ذاتي غير ملزم بأي تحفظ بإزاء ذاته ، والتحدث باسمه الخاص ، بسبب تطابق السارد مع البطل ، لكن جينيت يثير المشكلة من زاوية (وجهة النظر) حيث إن التبئير الوحيد من وجهة نظر السارد البطل ، يتحدد بالعلاقة مع معلوماته الحالية كسارد ، وليس بالعلاقة مع معلوماته الماضية بوصفه بطلا، أي أن اتجاه السرد لايبدأ بشكل خطي ، كما هو في الحياة التي عاشها في الماضي ، بل الحياة التي يرويها (الآن) بوصفها جزء من ماضيه.

سيكون لدينا إذن عند التدقيق في موضع التلفظ المحدد بضمير المتكلم ثلاثة أنواع من الأنا تندرج في المتن السير- ذاتي هي:

١- **أنا المؤلف** الحقيقي أو الكاتب المعلن صراحة وفق الميد أو التعاقد السير- ذاتي بأنه صاحب التلفظ المندرج في المتن .

٢- **أنا السارد** المتموضع في متن السيرة الذاتية ، بكونها سرداً ذاتياً، واحتكاماً الى التبئير الذي سينفرد به .

٣- **أنا الكائن** السيري الذي سوف يتعين بأبعاد محددة نسبة إلى الأفعال والوصف والمحددات السردية داخل العمل نفسه(١١).

تلك الأنوات التي يختلط فيها النحوي بالكتابي والسردي تدعو إلى السؤال عن إمكان التطابق بين المؤلف والشخصية والسارد، أو عبارة (أنا الموقع أدناه) كما يلخص لوجون(١٢) الذي يعد هذا التعارض مناسبة لمقابلة السيرة الذاتية والرواية ، وهو ما سنحاول نفيه أو إقصاء الرواية حتى بتسميتها (رواية سيرة ذاتية) من الشكل المقترح للسيرة الذاتية.

إن تلازم الأنوات الثلاث ضرورية في إنجاز برنامج الكتابة السير- ذاتية كي لايجري الخلط بينها وبين الرواية أو أشكال السرد الذاتي الأخرى التي يكون فيها الراوي مشاركاً أو داخلياً .. متلفظاً بضمير المتكلم .

ولنعترض أولاً على التخفف من شرط تطابق المؤلف والسارد والكائن السيري (الشخصية) بالتجوز في استخدام ضمير الغائب (كما فعل طه حسين) في (الأيام) مثلاً ، فذلك يدل على تعارض واضح يسبب خللاً سردياً يبتعد فيه السارد عن الشخصية ، والمؤلف عنهما معاً بالضرورة، ولا يخفى أن وراء ذلك التخفي أو التقنع بضمير الغائب سبباً اجتماعيا يحاول الكاتب بفعل ضغطه أن يبرأ من عائدية الأفعال إليه .. ولا يمكن أن نقتنع بالدفاع عن هذا الموضع النحوي والسردي بالقول إن (الأيام) (قد استخدمت ضمير الغائب ، وخلقت مسافتها بين الذات الراوية والذات المكتوبة لترهف وعينا بهما معاً ، ولتكشف لنا أن حساسية (الفتى) المفرطة وكبرياءه الشخصي منذ الطفولة هما عماد ثقة هذه الذات ...)(١٣) أو نرضى في تبرير استخدام ضمائر مختلفة لكاتب السيرة (ضمير المتكلم ضمير الغائب) بالقول إن ذلك يتم (لنقل أبعاد متعددة) من الشخصية و (مراحل من العمر) أشبه بعملية اقتراب وابتعاد تساعد على الإلمام بكافة جوانبها(١٤) فالضمير أنا في السيرة الذاتية لا يعجز عن تمثل ثم تمثيل (الأبعاد) و (المراحل) ومن ثم الإلمام بجوانب الشخصية كافة .. ولا تكون (الرهافة) سبباً جمالياً كافياً لإقناعنا بالكتابة السير ذاتية بضمير الغائب ، بل لعل ضمير المتكلم ينجز تلك المهمة بجدارة أكبر نظراً لالتصاقه بالذات بشكل حميمي.

لكن ذلك ليس المأزق الوحيد في تداخل الأجناس ، إذ ترتب عليه قيام بعض النقاد بتعقب الأعمال الروائية للكتاب والكاتبات ، والبحث عن كسر أو أجزاء ذاتية ، تقدمها القراءات النقدية على أنها سير مهربة أو غير مصرح عنها ... وهو ما يعرف برواية السيرة الذاتية وذلك خطأ لا نوافق عليه ، ونرى أنه يعيد مقولة (الانعكاس) وتعبير العمل الروائي عن حياة صاحبه بالضرورة ، بإغراء ضمير السرد الأول (ضمير المتكلم) ، أو استحضار معلومات أو استنتاجات غير نصية ، تذكرنا بالمنهج البيوغرافي وإسقاط حياة الكاتب الفعلية على المتخيل السردي ، وهو ما حاولت المناهج النقدية الحديثة مقاومته وإقصاءه لصالح قراءات تستند إلى النص، وتنطلق منه بعيداً عن المعلومات الخارجية أو التاريخية . ولا نريد أن تزحف التفسيرات الخارجية على النصوص من جديد ، حتى لو كانت بحجة خصوصية الإبداع العربي ، وقوة الموانع أو الكوابح السياسية والاجتماعية التي تدفع الكاتب (إلى كتابة "سيرته الذاتية" تحت مسميات أجناسية أخرى)(١٥)

إن (قصد) المؤلف وتجنسيه المسبق لعمله سيكونان من موجهات القراءة التي تستحضر أعراف جنس أدبي آخر هو الرواية ، حتى في حال اعتقاد القارئ بوجود التطابق بين شخصية الكاتب والسارد والبطل ، فتلك الحدوس التي تخلقها القراءة ، تضعف بفعل الاستجابة لخبرة القارئ في قراءة النوع الروائي نفسه ، أي أن استقباله للعمل سيتوجه بالتجنيس الصريح على الغلاف ، فيستحضر ذخيرة قراءته وفق ذلك ، ويعيد إنتاج المقروء في فضاء المتخيل السردي للرواية. وفي هذا المجال يفرق فيليب لوجون بين خاصتين : (التطابق) في ميثاق السيرة الذاتية بين السارد والشخصية ، و (التشابه) الافتراضي في العمل الروائي وهو من صنع القارئ[16] إن السيرة الذاتية كميثاق أو عقد قراءة تحتم التطابق بين المؤلف والسارد والكائن السيري ، وهو بذاته أمر مقلق لا يمكن التيقن من مفرداته تماماً ، وهو موضوع شك دائم ، فالصدق المطلوب غير مؤكد في كتابة السيرة الذاتية لأسباب صارت معروفة ، فكيف يمكن الوثوق من بعد ، بعمل تخييلي كالسرد الروائي ليكون ضمن جنس السيرة الذاتية؟ ولعل ذلك يبرر استبعاد السيرة الذاتية نفسها من مجال الدراسات النقدية عند استخدام الدارس لها من أجل إضاءة حياة المؤلف والبحث عن وظيفتها الأدبية كما يرى توماشيفسكي والشكلانيون الروس عامة[17].

وذلك يسمح بقراءتها منعزلة كعمل إبداعي له خصائصه ومقاصده المنفردة ، خاصة إذا عرفنا ما تتعرض له السيرة الذاتية من إمكان الخطأ أو التصحيف المتعمد كالنسيان أو التناسي ، والحذف والإضافة ، والتعديل والتكييف ، وإكراهات الوعي القائم زمن الكتابة والاسترجاع اللاحق للأحداث، فكتاب السيرة الذاتية كما يلاحظ والاس مارتن (يتعرضون للخطأ بقدر ما يتعرض له الناس الآخرون ... ويسلطون على أنفسهم أحسن ضوء ممكن طامسين بعض الحقائق ، مخفقين في التعرف على أهمية حقائق أخرى ، وناسين وقائع...)[18] ويسرد مارتن ما يراه متغيرات تمنع تقديم صورة ثابتة لحياة الكتاب منها ما يتعلق بالنفس التي تصف الأحداث حيث تتبدل منذ تجربة الأحداث ومنها ما يتعلق بالأحداث وقيمتها في زمن استرجاعها وكتابتها[19].

يظل (الصدق) في السيرة الذاتية كحد أخلاقي (مجرد محاولة)[20] يحبطها أو يحد منها زمن الكتابة ، كما أن فعل الاسترجاع والاستعادة بواسطة الذاكرة يتم في الحاضر ، ذهاباً إلى الماضي بطريقة الانتقاء أو الاختيار التي تسميها يمنى العيد (الاستنساب) وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكي بل اجتزاء وأحياناً تقديم وتأخير الوقائع كما يقتضيه السياق[21].

إن ثقل الماضي رغم كثافته سيكف إزاء ضغط الحاضر وتشكل الوعي في فضائه وضمن إطاره ، بحيث أصبح التخلص من زمن الكتابة (الحاضر) ليس إلا وهماً فلا يستطيع الكاتب السير ذاتي (التخلص من الحاضر الذي يكتب فيه، ليلتحم بالماضي الذي يرويه)[22].

سيلجأ الكاتب إذن إلى ما يسميه النقاد (خلق الماضي)[23] الذي يعز على الاستعادة رغم استنفار آليات الذاكرة ومساراتها في (الاستحضار) لتفعل فعلها وتؤلف قصة حياة[24].

تلك المحاذير والشكوك لا تنفي الحاجة إلى كتابة مزيد من السير الذاتية، والاحتيال على تعارضاتها (اللسانية والزمنية والسردية والأخلاقية) ولا تنفي الحاجة إلى معاينتها، فالفضول الذي يشد القارئ إليها يجعله منجذباً إلى قراءتها ، ومنهمكاً في تعديل موقعه ليقرأها وفق اشتراطاتها المفترضة أو المتحققة ، فالسيرة الذاتية ليست رقشاً للذات فحسب بعبارة صبري حافظ بل هي رقش للقارئ في ثنايا النص[25].

هذا القارئ ذو الفضول سيحاول إنجاز فعل المشابهة ، بينه وبين السارد أو الكائن السيري، بفعل المشاركة والتجارب المتماثلة ، كما يحاول أن يملأ فراغات النص أو (المسكوت عنه)[26]. بفعل إعادة ترتيب الأبحاث وفق متنها لا مبناها الذي ظهرت عليه في السيرة ، ولعل ذلك جزء من مكافأة القراءة ، ومتعتها ، وإنجاز طلب (الاعتراف) والقبول الذي ينص عليه ميثاق

السيرة الذاتية وطابعها التعاقدي وهو اعتراف لايتعلق بنص الكاتب فحسب بل بشخصه وحياته[٢٧].

إن السيرة الذاتية كعمل مرجعي تستلزم في قراءتها تلك الإكراهات التي لا تقل ثقلاً عن كتابتها ، كالصدق ومطابقة الوقائع ، والتيقن من الذاكرة ، وإسقاطات الحاضر على زمن الأحداث ، والرقابة الذاتية والخارجية ، وغياب الحرية ، وتغيرات النفس والحدث ، تحضر كلها في ميثاق ثانوي لكنه مهم ، أعني قراءة السيرة الذاتية التي لاتقل أهمية في إنجاز شعرية السيرة الذاتية عن فعل كتابتها.

ويمكننا لإنهاء هذا المقترب النظري أن نجرد الأشكال الآتية كخلاصات :

١- الأنواع المحايثة للسيرة الذاتية

رواية السيرة الذاتية ← المذكرات ← اليوميات ← الرسائل ← الشهادات ← المحاورات ← قصيدة السيرة الذاتية.

٢- (الأنا) أو ضمير السرد في السيرة الذاتية

- أنا المؤلف =(الكاتب)
- أنا السارد =(الراوي)
- أنا الكائن السيري = (الشخصية)

٣- الزمن في السيرة الذاتية

- زمن الأحداث = زمن ماض
- زمن الاسترجاع = زمن حاضر
- زمن الكتابة = زمن الآن المستمر
- زمن القراءة = (غير متعين) المستقبل.

٤- محاذير تمنع من وجود سيرة ذاتية نموذجية

الكذب الخطأ الرقابة النسيان التناسي التبرير التعديل الإسقاط الإضافة الحذف الانتقاء الصمت

٢- أفق السيرة الذاتية النسائية ومحدداتها :

سيكون من المناسب أن ننيب عنا كاتبة امرأة لنسأل عبر تساؤلها (هل هناك سيرة ذاتية نسائية؟)[٢٨] مادمنا في المقدمة النظرية عن السيرة الذاتية قد أوردنا مخاوفنا المبررة من إمكان وجود سيرة ذاتية نموذجية أصلاً، بغض النظر عن جنس كاتبها / أو كاتبتها.

إن هناك تناظرا بين عودة السيرة الذاتية كجنس أدبي من هامش اهتمامات الكتاب والقراء إلى مركز اهتمامهم ، وبين إسهام المرأة التي هي جزء من هامش اجتماعي بحكم موقعها وعلاقاتها وعملها والوعي بدورها ... فكأنما أصبح التناظر متحققاً عبر الاهتمام بالسيرة الذاتية كتابة وقراءة ، والاهتمام بكتابة السيرة الذاتية النسوية .

ولكن المرأة سيكون لها حضور (خاص) داخل الجنس السيري المستعاد من الهامش ، ينعكس في خصوصية تجربتها ذاتها ، المتشكلة تحت وطأة ظروف لا تماثل ظروف تجارب الرجل كاتب السيرة .. فهو يكتب في مجتمع ذكوري ، ساهم باعتباره رجلاً في صياغة لغته وخطابه وأعرافه ، فيما تكتب المرأة في المجتمع الذكوري ذاته ، كصوت هامشي مضغوط أو مقموع ، مما يلون سيرتها الذاتية بالمزيد من المحذورات والمحظورات والإكراهات التي تعاني منها السيرة الذاتية عامة (وكما هو مبين في القسم الأول من الدراسة) .

ولكن هذا الضغط والقمع المضاعف للمرأة ، سيهبها فرصة تشكيل خصوصية أسلوبية وموضوعية في كتابة السيرة الذاتية ، وأبرز ملامح تلك الخصوصية (تركيز **الكتاب** على البعد العام لتجاربهم (حياتهم المهنية وعلاقتهم بالمجتمع) في نصوص تعتمد على السرد الزمني ، وتناول **الكاتبات** البعد الخاص في أسلوب قصصي يلجأ الى التشظي[٢٩].

فضلاً عن هذا التشخيص النقدي يمكننا التركيز على الدوافع وراء كتابة المرأة لسيرتها الذاتية، تحت وطأة تلك الظروف التي تسهم في تشكيل وعيها بوجودها. فالشاعرة والباحثة زليخة أبو ريشة تتذكر أن أول درس في العربية تعلمته من معلمتها هو أننا نخاطب بجمع المذكر حتى إذا كان الحضور المخاطبون من النساء وكان بينهن رجل أو ذكر واحد ، ثم كانت صدمتها حين قرأت إهداء إحدى زميلاتها لكتاب ألفته جاء فيه (في سبيل الأطفال ، **رجال الغد وأمهاته**..) [٣٠].

إن القهر الذي تعانيه المرأة يبدأ من اللغة التي هي جزء من خطاب يلبي دوافع صانعه (الرجل) ، حتى أصبحت (خارج اللغة) ، وترتب على ذلك ما هو أخطر ثقافياً إذ تحولت المرأة إلى (موضوع) ثقافي ، ولم تعد (ذاتا) ثقافية أو لغوية[٣١].

فاللغة هي أولى المفردات الخاصة في السيرة الذاتية النسوية ، حيث تحاول المرأة أن تؤكد وجودها كائنًا سيريًا بتحويل ذاتها إلى موضوع ، وتستخدم (الأنا) للتمحور على الذات وتأكيد الوظيفة التعبيرية لعناصر الرسالة الأدبية[٣٢] لكونها مرسلة الرسالة ، وهذا ما ستؤكده السير المدروسة في القسم الثالث من البحث.

يأتي بعد ذلك عامل آخر يتيح لنا القول بخصوصية السيرة الذاتية النسوية ، **هو القهر** الاجتماعي المتمثل في مصادرة اختيارات المرأة منذ الطفولة (حرمانها من اللعب والظهور والتعليم)، ثم في الفصل أو العزل الجنسي في مرحلة الصبا ، وتحديد حركتها ، وحرمانها من اختيار الزوج أو الدراسة أو العمل ، وفي بعض المجتمعات سيكون النشر والظهور الأدبي من الممنوعات أيضاً.

أما **العنف** المسلط على المرأة من الرجال (آباء وأزواجًا وإخوة) فيشكل عائقًا آخر في تشكيل وعيها ، لاسيما وأن هذا العنف يتمدد ليشمل بعض القوانين والمؤسسات ، وحتى في تعامل الأحزاب معها أحيانًا ، كما سيرد في قراءة بعض الشهادات لاحقًا.

إن **غياب الحرية** قد حوّل كتابات المرأة إلى وسائل دفاعية ، فصارت الكتابة النسوية بتعبير نازك الأعرجي- دروعًا لا سهامًا[٣٣] فتكتفي بالدفاع دون اكتساب حق ما.

وأما **الجسد** فليس له حضور ثقافي ، أي أن وعي المرأة به يتشكل وفق الصورة التي يريدها المجتمع ، فهي مدخر أمومي للولادة والتناسل ، وكذلك لأداء الأعباء اليومية في المنزل حتى يصح وصفها بأنها حارسة الهيكل المنزلي[٣٤] بالإضافة إلى وطأة **الزمن** الذي تسجل فيه المرأة وجودها

عبر تكرار دوري للحمل والأمومة بجانب الأعباء البيولوجية التي تخلق وجودًا خاصًا بالمرأة يفرض تمايزها عن الرجل.

وسوف ينبني على ما سبق محاولة المرأة وسعيها لإيجاد لغة للخبرات الجسدية الخاصة بها ، لغة تعمل على (تبديل وتكييف) لما تسميه فرجينيا وولف (الجملة السائدة) ولتصوغ من بعد جملة تأخذ الشكل الطبيعي لأفكارها[٣٥].

ويلتحق بما سبق من مفردات الأسرة ككيان ، والأب والأم كوصيين ، والحب والزواج كعلاقات ، والولادة والموت كأحداث....

يتعين على الكتابة السير ذاتية النسوية أن تتصدى لتلك المحددات ، لا على سبيل التحدي وإنما كاستجابة لها كتحديات قد لا ترد في برنامج السرد السير ذاتي الذكوري.

صحيح أن بعض الكاتبات يتجنبن الاحتكاك بالمحرمات الاجتماعية ، وتضيع معاناتهن بين الانجذاب إلى عالم المعاناة النسوية من جهة، ورغبة الكاتبة في تقديم نفسها كاتبة..على قدم المساواة مع الرجل[٣٦].

ولكن الكتابة السير- ذاتية النسوية ، تصبح مطلبًا ثقافيًا هذه المرة ، أي إنها تتعدى أفق الإبداع الأدبي، أو التدوين الذاتي لأجزاء من حياة الكاتبة بأسلوب سردي .. إن هذه السير الذاتية النسوية، ستكشف لنا عما هو أبعد من (ذات) الكاتبة و(أناها) :هنا أيضًا ستدفع المرأة عن سواها، ما يجب أن يقدموه ، فتصبح أناها (وذاتها) معبرًا إلى (ذات) جماعية ، وتغدو سيرتها سيرة جماعية ، تشهد على مجمل العلاقات في لحظة تاريخية ما ، ليس لأنها (تتعدى تجربتها الشخصية لتعطيها بعدًا اجتماعيًا وتاريخيًا) [٣٧]. ولكن لأن وضع المرأة هو المجس أو المقياس لدرجة وعي الجماعة لهويتها، من خلال شهادتها على مؤسسات المجتمع بدءًا من العائلة ، فالمحيط والمدرسة، ومؤسسات الحب والزواج ، ثم العمل والإسهام الفكري، وهي ملامح أساسية في تعيين هوية الجماعة ذاتها.

ولكن المرأة قد تنكص عن هذا الهدف الجماعي في سيرتها، استجابة للمحظورات التي تحف بالسيرة الذاتية كجنس أدبي، فينخلق تعارض ثقافي / إبداعي تكون السيرة نفسها ضحيتها وتفقد دلالاتها أحيانًا كثيرة.

إن المرأة واقعة تحت وطأة الخشية من البوح ، وتحديد موقفها من الآخر الرجل بمسمياته الكثيرة، ومن (الجماعة) بمؤسساتها (المكرسة) ، ومن (ذاتها) المنطوية على (جسد) تجهله ، ورغبة لا تصرح بها ، واختيار لا تجرؤ على الجهر به ، محفوفة بمتاعبها البيولوجية التي تزيدها نظرة الآخر حرجًا وشعورًا بالقمع .

إن السير الذاتية النسائية تسير في طريق شائك ملغوم ، أهون مافيه أن المرأة تغدو ذاتًا أنثوية وقد تحولت إلى **موضوع**[٣٨] **فهي المؤلفة** بقانون العائدية والعقد السير- ذاتي، وهي موضوع السرد السير- ذاتي نفسه ، وهذا مظهر ثان لتبدلات موقع الكاتبة ، حيث كان الموضع الأول للتبدل ، عبور ذاتها من خصوصيتها إلى **دلالة جمعية** على المستوى الثقافي ، فضلاً عن تبدل داخلي ثالث هو تعبيرها عن **جنس النساء عامة** ، عبر اشتراكها معهن في أغلب جوانب المعاناة والتعرض للكوابح ، وإن جرى ذلك بدرجات متفاوتة أحيانًا.

ولعل التبدل الأكبر- وهو الرابع سيكون ضرباً من **التعارض** ، فالكاتبة إذ تدون سيرتها الذاتية ، فإنها ستلجأ إلى خطاب ذكوري ولغة تتسيدها جملة الرجل ومفرداته ، فيكون عليها إذن (ابتكار) لغة أخرى ، لعلها اللغة الغائبة بتعبير زليخة أبوريشة، اللغة التي تسودها أنا الكاتبة بشكل مركزي يلفت النظر[٣٩]، ويوجه مسار القراءة من بعد، وهي لغة تبتعد أو تقترب بحذر من محددات حياتها، لتغدو وهذا خطر حقيقي محددات لغوية ثم نصية ، لينتهي

بها مطاف الحذر والخطاب السائد إلى محددات ثقافية ، فيكون الجسد مثلاً أمرًا مسكوتًا عنه في تجارب سيرية كثيرة ، كتبتها نساء في مجالات العمل الثقافي المتنوع ، وكذلك يكون الموقف من المؤسسات والتقاليد وأفق الحرية الذي يظل ابتعاده علامة على صعوبة إمكان السيرة الذاتية النسوية.

إذن، أهناك سيرة ذاتية نسوية من بعد ؟

نعم . ولا !! فالسيرة الذاتية النسوية تتقدم كالمرأة نفسها من هامش الأجناس الأدبية وهامش القراءة إلى المتن منها ، ولكن بمصارعة المحددات والتضحية بكثير من توقعات القراءة الآتية من خارج معاناة الكاتبة وعذاباتها ...

إن ما يزيد الطوق حول السير الذاتية النسائية ، ويغلفها هو عامل القراءة التي لا تريد كفعل ينجزه (قارئ) أن تريه ما يمكن تخيله نواقص أو عيوبا أو تحديات لثوابته.. هكذا تغدو توسعة (ذات) الكاتبة وتمدد (أناها) إلى الجماعة ، جزءًا من مبررات رفضها وتهميشها ثانية ، فكأن التكرار الدوري لوجود المرأة البيولوجي سيفرض تكرارًا دوريًا آخر: طلوعًا من الهامش عبر السيرة الذاتية وعودة إلى الهامش نفسه ، عبر تهميش سيرتها أو فرض سنن وتقاليد تخلقها قراءة القارئ الذي لا يمثل إلا مناسبة لعبور الخطاب ونفوذه ، لتكون القراءة استعادة لوجود المحددات ذاتها... خاصة إذا ما امتد هذا القارئ قبل قراءته ، أي حين يغدو قارئًا ضمنيًا رقيبًا على الكتابة[٤٠].

٣- نماذج من الكتابة السير- ذاتية النسوية

١- سيرة فدوى طوقان : التجنيس المقصود

لعل (رحلة جبلية ... رحلة صعبة) للشاعرة فدوى طوقان ، من نماذج الكتابة السير ذاتية النسوية المصحوبة بقصد مسبق ، فهي تضع هوية العمل (سيرة ذاتية) تحت العنوان مباشرة ، في توجيه واضح لقارئها صوب استيعاب المقروء على أساس آليات اشتغال هذا الجنس الكتابي، فضلاً عن إلزام نفسها باشتراطات هذه الكتابة ، في الحد الذي توفرت عليه ولكن صفحة الإهداء التي تلي العنوان ستصيب القارئ بخيبة أمل على مستوى أفق انتظاره للبوح والاعتراف المقترنين بتلقيه للسيرة الذاتية، فهي تكتب في هذه الصفحة عبارة قصيرة لكنها ذات دلالة :

(لقد لعبوا دورهم في حياتي ثم غابوا في طوايا الزمن)[٤١].

فدوى طوقان

إن إمضاء الشاعرة تحت العبارة، وفي التمهيد للقراءة، وعلى عتبات نصها السير- ذاتي الدجنس بشجاعة وصراحة على الغلاف، إنما يقودنا عند تحليله إلى حضور مفردات سيرية كثيرة:

لعبوا- واو الجماعة الذكوري- وهو الفاعل النحوي والدلالي معًا في الجملة.

حياتي ياء المتكلمة التي يقع عليها فعل اللعب .

غابوا المرور والعبور إلى الغياب (موتًا أو فراقًا أو تخليًا ..).

الزمن مفردة ظرفية تلتهم (الحياة) و (الأعمار) وما جرى خلالها من أحداث...

إذن ستكون قراءة (رواية) حياة الشاعرة بقلمها كما تنص أبسط تعاريف السيرة الذاتية، منطلقة من الآخرين الذين ابتدأت بهم حياتها (لعبوا) وانتهت أيضًا (غابوا) وكأنها ستقص علينا ما بين قوسي واو الجماعة الذكور ، صانعي حياتها ومؤطريها .. وصانعي (سيرتها) ومؤطريها بالضرورة. وهذه الثنائية ستظل تتحكم في سيرة الشاعرة التي يختلط فيها الشخصي بالسياسي، حين تقول :

(بين عالم يموت ، وعالم على أبواب الولادة ، خرجت إلى هذه الدنيا).

فهي تشير إلى انحلال الإمبراطورية العثمانية ، واحتلال الإنجليز لما تبقى من فلسطين (ولدت الشاعرة عام ١٩٢٣م في نابلس) ، ولكن ولادتها ذاتها كانت مرفوضة ، فالأم حاولت إجهاض جنينها (الشاعرة فيما بعد) وكانت ولادتها غير مرغوب بها في الأسرة ، التي لم تهبها اسمًا إلا بعد أيام ، بل لا تكاد الأسرة تذكر الميلاد الحقيقي للشاعرة ، إلا وهي تستعيد إلى ذاكرتها حادثة موت قريب لها في السنة نفسها . كان على الشاعرة إذن أن تبحث عن (ولادتها) في الموت مرة (أخرى) أي بين دورة الولادة والموت ..

وهذا الدوران السيزيفي يعززه العنوان (رحلة جبلية ...) فالوصف يحيل إلى صخرة سيزيف التي كان عليه أن يرفعها كل مرة عقابًا إلهيًا يتسم بالديمومة والتكرار .. ويؤكد المنحى السيزيفي قول الشاعرة " حملت الصخرة والتعب ، وقمت بدورات الصعود والهبوط ، الدورات التي لانهاية لها "[٤٢].

ولكن اصطدام الشاعرة بمفردة (الموت) وهي من المفردات البارزة في الكتابة السير- ذاتية ، لم يمنحها طاقة البوح الكافية لإنجاز سيرة نموذجية ، فهي تصارح قارئها ونفسها ؟- بأنها لم تعرض إلا (بعض زوايا حياتها، وأنها لم تفتح خزانة حياتها كلها)[٤٣] لكنها ستعرض بعض الحرمانات التي تمثل دورات الانقطاع في حياتها مثل:-

- محاولة الأم التخلص من الجنين الشاعرة فيما بعد .
- فقدان الاسم وتاريخ الميلاد.
- الإقصاء من حضانة الأم .
- إجبارها على التوقف عن الدراسة المنظمة .
- نهاية قصة حبها الأول .
- قمع موهبة الشعر وكتابته .
- التوقف زمنًا عن الكتابة[٤٤].

يرافق ذلك ما تصرح به الشاعرة عن (قسوة الأسرة وسوء معاملتها وما وصفته إنشائيًا بأنه غرق (في بحر من اليأس)[٤٥].

إلى جانب **الموت**، والحرمان (أو الانقطاع) سيأتي ثالثًا عامل (**الخوف**) الذي تقول إنه لازمها منذ الطفولة ، وتكرر في شكل أحلام تعاودها من أهمها حلمها بأنها ترى نفسها تركض في زقاق مظلم هربًا من عجوز يلاحقها ولكن جدارًا مسدودًا يحول بينها وبين الهرب ، فتتحول إلى زقاق آخر لتراه مسدودًا كذلك ، والعجوز يلاحقها ، كوحش هائج ، فيما هي تلهث رعبًا وتعبًا ، لتستيقظ غارقة في العرق واللهاث[٤٦] وتستوقفنا في الحلم بصفة خاصة ، الجدران التي تطالعها بشكل (دوري) أي بالتتابع جدارًا بعد آخر ، وزقاقًا مسدودًا بعد آخر.

وإذا تفحصنا الحلم متجاهلين تحذيرات أندريه موروا في (أوجه السيرة) حول نسيان الأحلام بعد دقائق من يقظتنا مما تجعله يتساءل عن إمكان وجود (الأحلام) كعناصر قراءة في السيرة الذاتية[٤٧]، فإننا برغم ذلك سنتأكد واثقين من الطابع السيزيفي للسيرة الذاتية لفدوى طوقان التي حاولت التعويض – بسرد الحلم – عن مخاوف كثيرة قد يجد لها المحللون النفسيون معادلاً في مفردات حياتها ذاتها .

والبدائل في سيرة فدوى طوقان كثيرة ، ليست الأحلام إلا إحداها، فهي على مستوى الحياة ذاتها ، ستحاول اجتياز (جدران) كثيرة : جدران (الحريم) و(البيت) و (المدرسة)... وبديلاً للعزل أو **الفصل الذكوري** حاولت الانسحاب إلى ذاتها (صرت لا أملك إلا التحديق في مرآة هذه الذات ...)[٤٨] وبديلاً للحياة المريرة ستحاول (الانتحار) لكن موت أخيها سيكون دافعًا آخر

لمزيد من الحزن ، حتى تأتي أحداث عام ١٩٦٧م عام النكسة الشهيرة أو (الفضيحة) كما تسميها الشاعرة فتخلد إلى صمت طويل لا تكسره إلا بعد شهرين .

والتعويض سوف يسم علاقتها بالرجال كذلك ، فثمة أربعة رجال تأرجحت علاقتها بهم بين الصداقة والحب (دون بوح تفصيلي) ولم تنته كلها نهايات واضحة بل على العكس لم يسعفها الحبيب عندما صدمها موت أخيها وهي في لندن، لأن كل إنسان كما تقول (إنما هو وحيد في شقائه وفي حزنه وفي موته)[٤٩] ولترميم السيرة الذاتية وملء فجواتها، تستعين فدوى طوقان بالمذكرات والرسائل ، وتحاول الخروج على التسلسل الزمني المتصاعد الخطّي الذي هو من مزايا السيرة الذاتية التقليدية[٥٠].

تظل سيرة فدوى طوقان شهادة على الأحداث خارج ذاتها أيضًا وهو ما سيؤكده الجزء الثاني من السيرة الذي انشغلت فيه بسرد جماعي كانت للسياسة فيه وأحداثها حصة كبيرة على حساب الشخصي والذاتي .

٢- نازك الملائكة : اللمحات المهربة من سيرة لا مدونة :

تحت عنوان مراوغ ، تتخفى نازك الملائكة ، وتهرب من السيرة إلى ما تسميه (لمحات من سيرة حياتي وثقافتي) يبدو أنها كتبتها استجابة لطلبات بعض الباحثين وطلبة الدراسات العليا ، لكن قارئها يتسلم منها وعدًا لم يتحقق ، بأنها ترجو أن يتاح لها التفرغ لكتابة سيرة حياتها المفصلة بما فيها من الغرائب الممتعة الكثيرة[٥١].

ومن قراءة (اللمحات) السريعة نعلم أن الشاعرة توقفت عند مطلع السبعينيات وهو عام صدور مطولتها الشعرية (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) . ونلاحظ ازدحام اللمحات بالتواريخ(الولادة الدراسة بدايات كتابة الشعر النشر محاولة كتابة الشعر الحر دراسة الفن واللغات الأجنبية- السفر في بعثة لأمريكا لدراسة النقد الأدبي التدريس موت الأم- دراسة الماجستير في أمريكا زواجها سفرها للعمل في جامعة الكويت- مؤلفاتها النقدية ...) وهي كما سنرى سيرة عامة أولاً ، وثقافية مهنية ثانياً ، لعل في غياب (المذكرات) التي دونت فيها خواطرها ، والتبدلات النفسية التي مرت بها ، ما يجعلها قليلة القيمة لاتفيد إلا دارسي حياتها وعملها .

وسوف نستثني هنا بعض الندات المهربة عفوياً ، كحديثها عن اكتشافها أن المذكرات ستخرجها من العزلة والانطواء:

"وقد اكتشفت أنني لا أعبر عن ذهني وعواطفي ، كما يفعل كل إنسان حولي، وإنما ألوذ بالانطواء والصمت والخجل ، واتخذت قرارًا حاسمًا : أن أخرج على هذا الطبع السلبي ، وشهدت مذكراتي صراعًا عظيمًا مع نفسي من أجل هذا الهدف ، فكنت إذا تقدمت خطوة تراجعت عشر خطوات"[٥٢].

وهذا يؤكد ما شخصناه في القسم الثاني من دراستنا ، حول موانع الخجل والانطواء والصمت ، مما يحول دون إنجاز الكاتبات لسيرهن الذاتية، أو إخفاء ما يكتبن من أنواع محايثة كالمذكرات واليوميات ...

ولعل أهم ما في اللمحات بعد ذلك ، هو الكشف عن مصادر ثقافة الشاعرة التقليدية منها (في صباها) والحديثة (بعد قراءاتها للشعر الغربي) لكن (موت الأم) كان الحدث الأكبر في حياتها ، وقد روته مسبوقًا بحلم أيضًا:

"حلمت أنني أسير في شوارع لندن وأحاول شراء تابوت ملون وأبحث في لهفة ورعب ولا أجد من يبيعني تابوتًا"[٥٣].

تتكرر إذن في (اللمحات) رغم شحتها وإيجازها ، رموز كثيرة كالأحلام والخوف من الموت والعزلة والتعويض (أعتبر شخصيًا اندفاع نازك لتعلم الإنجليزية والفرنسية واللاتينية ودراسة العزف على العود والتمثيل تعويضات قهرية لما تسلط عليها من ضغط بسبب ميولها التحديثية في الشعر ، وآرائها الأولى حول حرية المرأة وعملها ووضعها الإنساني).

وفي مفردة **الأسرة** تحاول نازك أن تقدم مشهداً متصالحاً ، يشفع لها في ذلك ثقافة الوالدين الأدبية (الأم شاعرة والأب باحث ولغوي) وجو الأسرة الأدبي العام ، لكنها مع ذلك كانت تجد نفسها في عزلة عن الجميع ، آمنت بأنها هي التي تحقق للكاتبة والشاعرة وجودها، رغم أنها ستميل لاحقًا إلى الاندماج في الجماعة عبر الهموم السياسية، والمعالجات القومية في شعرها للأحداث الكبرى في حياة العرب لاسيما قضية ضياع فلسطين واحتلالها .

سنقف في اللمحات على ملمح آخر يلصقه الباحثون بالسيرة الذاتية النسوية هو التركيز على (الأنا) كما بينا في الجزء الثاني من الدراسة ، وقد وجدت في حديث نازك عن كتابتها لقصيدة الكوليرا التي تعدها القصيدة الحرة الأولى في الشعر العربي الحديث ، ما يؤكد ذلك حيث تسرد وقع القصيدة على أسرتها عند كتابتها واعتراض والديها عليها فتقول لهم :

"إني واثقة أن قصيدتي هذه تعني الكوليرا – ستغير خارطة الشعر العربي..
فكتب لقصيدتي أن يكون لها شأن كما تمنيت وحلمت في ذلك الصباح العجيب في بيتنا"(٥٤).

ولكن القلق النفسي الذي أسلم نازك لفترة من الشك وعدم التدين بسبب هاجس الموت وقسوته، لا نجد له صدى في (اللمحات) وإنما علينا أن نتعقبه في وثائق سيرية أخرى، كالرسائل ، فهي تصرح بأنها لم تكن متدينة ولا تقرأ القرآن أو تهتم به (لأن عوامل كثيرة قد تجمعت في حياتي وشككتني في وجود خالق مهمين لهذه الخليقة ، فنشأ في أعماق نفسي فراغ فاغر رهيب لا يملؤه شيء)(٥٥) لكنها تعود لتؤكد في الرسالة المكتوبة مطلع عام ١٩٧٨م أن ذلك القلق والشك والحيرة التي دامت بين أعوام ١٩٤٨و ١٩٥٥م انتهت إلى (الإيمان بالله إيمانًا كاملاً عام ١٩٥٧م) ولا تخفي في أكثر من مناسبة أن خوفها من الموت كان السبب في ذلك الشك "أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت ، كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى .. فقد بقيت أرفض مسألة فناء الإنسان أشد الرفض .. فأتعذب بفكرة الدود الذي سيأكلنا والجماجم التي سنصير إليها..." (٥٦)

إننا لا نستطيع أن نعد الخوف من الموت مقصورًا على السير الذاتية النسوية لكن الحديث عنه في رسائل نازك ولمحاتها، يوحي بثقل الفكرة نفسها : فكرة الموت إزاء العجز عن مواجهته، هذا العجز الذي يضاعفه كون الكاتبة امرأة مستلبة اجتماعيا في الأساس.

وأرى أن ذلك التحدي ولد عندها التحدي المضاد ، فكان تمردها على الطريقة الخليلية في الشعر ، ورفضها للقيود الفنية على الشعر بحماسة وصلابة انعكاسا لعجزها عن مواجهة الموت الذي أنهكها التفكير فيه .. على مستوى الخطاب تقع نازك فيما يعرف تنميط صورة المرأة ، فهي تطلب الحماية من الجماعة ، وتعد عودتها للإيمان، وخروجها من العزلة ، واهتمامها بالقضايا القومية ، جزءًا مهمًا من خلاصها ونجاحها في حياتها في سنواتها اللاحقة (النصف الأخير من الخمسينيات) بل تستعير الخطاب الذكوري للحديث عن تلك المواقف والمواجهات ، وتسرد علاقتها التي حددتها بالإعجاب والتأثر بالشاعر علي محمود طه، وكذلك بالرئيس الراحل جمال عبد الناصر الذي تقول إنها أهدته عام ١٩٦٢م كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وعلاقتها بزوجها الذي تقول إنه كان لها " نعم الصديق والرفيق والزميل"(٥٧).

يتحصل من سيرة الحياة المهربة لنازك أنها ظلت في إطار الصمت والبوح المحدود وهذا أحد موانع إنجاز وعدها سواء بكتابة سيرة حياتها أو بنشر مذكراتها .. ولم يغن عن ذلك الغياب ما نشرته بعنوان (الشعر في حياتي) كمقال في مجلة.

٣- غادة السمان : الاستجواب بديلاً للسيرة الذاتية :

في الكتاب الذي جمعت فيه غادة السمان ما أجري معها من حوارات ولقاءات صحفية والذي أسمته (القبيلة تستجوب القتيلة) تصنف عددًا من الحوارات تحت عنوان يحيل إلى السيرة الذاتية هو (استجواب حول سيرة ذاتية)، وهو الفصل الثاني من خمسة فصول (استجوابية) حول المرأة والأدب والفن والحياة والعمل .. أجراها كحوارات معها عدد من الصحفيين والصحفيات، ولتبرير التسمية تقول غادة السمان في مقدمة الكتاب التي سمتها (مصارحة) :

"الفصل الثاني من الكتاب أسميته (سيرة ذاتية) وجمعت فيه الأحاديث التي تنصب مباشرة على حياتي الخاصة كإنسانة وعن علاقة ذلك بفني. هذا الفصل رتبته وفقًا للتسلسل الزمني ولكن بدءًا بالماضي وانتهاء بالحاضر، فقد أحسست وأنا أعيد قراءة أحاديثه أنني أقرأ حياتي موجزة في سلسلة محاولات .. وأن قراءتها بدءًا بالماضي وانتهاء بالحاضر له مذاق من يقرأ قصة مواطنة طموح ، والناس تحب قراءة القصة ، وأنا أحب خلق المذاق القصصي في كل ما أكتبه أو حتى أرتبه وأبوبه "[٥٨].

وتدعيمًا لهذا التجنيس المهرب من السيرة الذاتية كفعل يبدأ من الكاتبة ، لا بطريق الاستنطاق من الآخر المحاور أو المحاورة ، فإن غادة السمان قدمت للفصل الخاص بـ (استجواب حول السيرة الذاتية) بأربعة مقتطفات لكتاب عالميين ، تتركز حول صعوبة كتابة السيرة الذاتية، والتشكيك بذاكرة كاتبها ، وكونها إملاء من لا وعي الكاتب.

الدلالات التي تعطيها معالجة غادة السمان لسيرتها الذاتية ، تنسجم مع اعتقادها بأن ما يطرح حول (الأدب النسائي) مجرد ثرثرة تقليدية ، وحديث تافه[٥٩]، فلا شيء في أدب المرأة وكتابتها يستحق في رأيها خصوصية ما ، لذا فهي نموذج للمرأة التي تقف ضد أنوثتها في خطابها وفي لغتها كما يرى عبد الله الغذامي[٦٠] لذا فهي تنتخب صوت (الآخر) محركًا أو مثيرًا لتداعيات سيرتها . إن المحاور (أو المحاورة) ينبش في طيات ذاكرتها ، ويستنطقها ، ويستفزها ... رغم موافقتها على أن الكسر والشذرات والتداعيات التي كانت المحاورات مناسبة لها، هي (سيرة ذاتية) لها مواصفات خاصة، نجملها في الآتي:

١- تعبر عن (حياتها الخاصة) كإنسانة.

٢- تعبر عن علاقة تلك الحياة بفنها ككاتبة.

٣- تخضع هذه (السيرة) الملفقة أو المجمعة من حوارات ، لتسلسل خطي من الماضي إلى الحاضر، اعتقادًا منها بشرط السيرة التقليدي المعروف (البدء من الطفولة...) .

٤- هذا التسلسل يعطيها أي السيرة الذاتية صفة السرد القصصي..

٥- تحسب الكاتبة أن ذلك يمنح القارئ (متعة) قراءة من نوع خاص ، لأن سيرتها هي (قصة مواطنة طموح) ! وذلك في ظنها ما يحب (الناس) قراءته.

٦- تحقق لها هذه الطريقة متعة (خلق المذاق القصصي) الذي تحبه، بتسلطها كساردة على النص كما على الأحداث قبل تدوينها.

وعند الدخول في تفاصيل ومفردات الحوارات السير- ذاتية ، سنجد (الزواج) من المسائل الأكثر ورودًا في النصوص ، فكيف تزوجت (الفتاة المتمردة) و (أستقرت) ؟

ترد غادة السمان بأن الاستقرار عندها هو الموت فقط ، أما زواجها فتم بصيغة (غير تقليدية) كما تقول ، وتسهب في الحديث عن فترة حملها بطفلها الأول[٦١] وهي انتباهة لصالحها، إذ لم تتحدث سير النساء الذاتية عن مثل هذه التجربة التي صادرت قدرتها على الكتابة وخلقت هوة تسميها (أزمة صمت) لستة أعوام ، مصحوبة بالخوف من الليل والظلام والنوم .

وعن طفولتها تعترف للمحاور بأنها بلا طفولة كأغلب بنات وأبناء جيلها، والسبب هو قوة الأحداث التي عاشتها كمواطنة عربية، أما طفولتها (الزمنية) كما تسميها فتتسم بالإرادة وضبط الذات[٦٢]. ونلاحظ هنا كمية الإسقاط والتجميل الذي تجريه الكاتبة على طفولتها ومحاولة تناسي أو تجاهل وإقصاء الملامح الخاصة بها ، لصالح ما يشيع عنها محاوروها من (قوة) شخصيتها ، وهو أمر يسم خطاب غادة السمان بالانشطار: فهي متمردة، وزوجة، كاتبة وليست أنثى - وحيدة وناجحة دون دعم، رافضة وواثقة، غادة السمان ومدام داعوق معًا، لكنها في استجواب آخر تطلق سراح ذاكرتها وتستعيد نشأتها الأولى في دمشق وصباها وأسرتها وأصدقاءها، غير أنها تشذب أيضًا كثيرًا من مفردات طفولتها ، فالحكايات التي استهوتها صغيرة ليست حكايات الجان والعفاريت، بل حكايات يرويها أبوها عن تحرير سوريا من الانتداب الفرنسي، وعن دوره ورفاقه في دحر المستعمر[٦٣].

وإذا ما عدنا لتفحص إضراب غادة السمان عن كتابة سيرتها الذاتية إلا بتهريبها عبر الاستجوابات ، وتذكرنا رفضها للمنظور النسوي الخاص في الكتابة ، فلن نفاجأ بالابتسار والسرعة في سرد ذكرياتها وفترة تكونها خاصة ، حتى عند الحديث عن غياب الأم المبكر وهجرتها إلى لبنان وزواجها. وفي نموذج غادة السمان يتجلى خوف الكاتبة من سيرتها الذاتية، انعكاسا لخوفها من البوح الذي تعرف ثمنه وتخشاه .. لذا يتركز اتجاه إجاباتها حول الكتابة عادة وتأكيد ذاتها عبر أعمالها ، واجترار لغة الخطاب الذكوري الذي يند عفويًا في إجاباتها (أكدح كأي رجل ، وبوسعي إعالة نفسي وطفلي كأي مواطن آخر .. إنني مجرد **مواطن عربي** آخر من حقه بل من واجبه أن يعمل ما يتقنه)[٦٤].

وهكذا تشظت (السيرة الذاتية)التي وعدت بها الكاتبة قارئها، رغم أنها جعلت حواراتها مناوئة للقبيلة أي لكيان الجماعة، ليتشظى منها ويتبدد نثارا وعيها بذاتها، في ستار مضبب من الإجابات الإنشائية الهروبية، كهروب (الاستجواب) صيغة وشكلاً من السيرة الذاتية جنسًا وخطابًا ، فينخذل قارئ سيرتها الذي يصفه فيليب لوجون في حواره الأخير بأنه "شخص يبحث عن لقاء وسحر ولوج وجود الآخر"[٦٥].

٤- المذكرات : نوال السعداوي سجينة وطبيبة :

ستكون (المذكرات) صيغة هروبية أخرى ، تقترحها نوال السعداوي وهي (تتذكر) أجزاء من كفاحها في الحياة بسرد متصل يجعلنا نسمي ما كتبته (ذكريات) وتداعيات وليس (مذكرات) بمعنى الرصد اليومي المنفصل للأشياء والأحداث .. فعنوان (مذكرات طبيبة) لا يعد القارئ بعائدية خاصة ، إلا بعد أن يعلم داخل النص أن الطبيبة هي المؤلفة والساردة والكائن السيري، وهي نوال السعداوي التي يعلو اسمها غلاف الكتاب الخارجي ... بينما يكون ضمير المتكلمة في كتابها (مذكراتي في سجن النساء) وعدًا بلقاء أو عقد سير- ذاتي بصيغة المذكرات التي لم تلتزم الكاتبة بتقنيتها، أي لم تضع تاريخًا يعلو أو ينهي الفقرات ، بل قسمت المادة المستعادة إلى أجزاء ذات عناوين منفصلة.

في (مذكرات طبيبة) ينقسم النص إلى ستة أقسام مرقمة (من ١ ٦) تبدأ بالطفولة وبعبارة مستفزة .

" بدأ الصراع بيني وبين أنوثتي مبكرًا جدًا .. قبل أن تنبت أنوثتي وقبل أن أعرف شيئًا عن نفسي وجنسي وأصلي .. كل ماكنت أعرفه في ذلك الوقت أنني بنت كما أسمع من أمي بنت ! ولم يكن لكلمة بنت في نظري سوى معنى واحد .. هو أنني لست ولدًا ... لست مثل أخي "[٦٦].

إن هذا المقتطف يعني الكثير في تصنيف وعي نوال السعداوي بوجودها وهويتها كأنثى ، فهي تعكس إحساس رائدات النسوية حول الاختلاف الجنسي (لا النوعي) بين الرجل والمرأة ، فالمرأة لا وجود إيجابي لها بل هي ليست الرجل بالاحتكام إلى التكوين البيولوجي والتقسيم الجنسي، ويغيب عن هذه النظرة (التقليدية) الوعي بالهوية النوعية (الجنوسة) التي هي أعمق من ملاحظة الاختلاف الضدي (رجل / امرأة) .. وذلك يبرر استخدام الكاتبة لفظة (الصراع) مع الأنوثة ، كترحيل غير واع للصراع مع (الآخر) المضاد بثقافة النوع النسوي .. ويبرر كذلك انزعاجها من بروز علامات أنوثتها ... وتتحكم النظرة نفسها في العلاقة مع الرجل، فهي علاقة عدوانية تتسم بالخوف:

"رأيت عيني البواب وأسنانه تلمع وسط وجهه الأسود سواد الفحم ... وأحسست بطرف جلبابه الخشن يلمس ساقي وشممت رائحة ملابسه الغريبة فابتعدت في اشمئزاز ووقفت مذعورة واندفعت اجري بعيدًا عنه"[٦٧].

وهذا النفور الطبيعي من الرجل بحكم الإحساس بالفارق الجنسي هو الذي سيجعل الكاتبة تعترف أن دراستها للطب وتشريحها لجسد الرجل الميت كانت انتقامًا لها من الرجل الذي تقول عنه :

(ما أقبح الرجل ! من خارجه ومن داخله أشد قبحًا !)[٦٨].

وحين تتحدث عن زواجها الأول ترينا مواضع (القبح) التي تتلخص في (السيطرة) والتملك مما يجعل العيش بين الكاتبة وزوجها مستحيلاً ، فتعود إلى وحدتها منتصرة وتنشغل بعملها حتى تلتقي زوجها الثاني الذي تأوي إليه بعد أن أحست بالفراغ والوحشة والصمت رغم الشهرة والنجاح .

إن السرد القصصي الممتع والمليء بالحوار الذي يؤدي دور مرور الكشف عن طبائع الشخصيات وأفكارها ، لم يلغ حاجتنا إلى (سيرة) ذاتية مجنسة، لا تقودها رغبة تركيز الذات وإشباع تلك الرغبة عبر تجسيد الأحداث بصياغات سردية تضيع معها شذرات الحياة ومفرداتها التي تستعيض عنها الكاتبة بالأفكار ، وتنميط الشخصيات : (البواب) الرجل الأول، الصديق ، الأم ، الطبيبة ، الزوج الأول، الزوج الثاني، لتسقط في أشد عيوب السيرة الذاتية خطورة : تنميط الشخصية لتبرير كراهيتها أو محبتها ، واجترار عناصر الخطاب المألوف في الحركة النسوية الأولى ، بل إن تحدد هدفها بالبحث عن هوية مختلفة ثقافيًا عن الرجل ، وليس المطالبة بالمساواة بشكل تقليدي وانتقادي يتسم بالتعالي والاستنكاف .

وفي (مذكراتي في سجن النساء) يزحف ما هو أيديولوجي ليلتهم عناصر السيرة الذاتية الأقل حضورًا منها في (مذكرات طبيبة)، ولكن مفردة (الحرية) أكثر حضورًا في (مذكراتي) .. حيث تربط الكاتبة في مقدمتها القصيرة بين سجنها – كقهر وحجر لحريتها وبين ما عانته من اضطهاد ذكوري من الأخ والزوج والحاكم.

لكن الوصفة التي تقدمها الكاتبة حلاً تذكرنا بغادة السمان والانحصار في شرنقة (الكتابة) كفن وتعبير تقول السعداوي: (لم يبق لي من سلاح في حياتي إلا القلم . أدافع به عن نفسي، عن حريتي وحرية الإنسان في كل مكان .. ولا أتزين كالحريم ولا أستحم بالشامبو الأمريكي...) (٦٩).

وتكون الأنوثة هنا ضد نفسها كما حصل مع غادة السمان ، والتمرد ضد الأنوثة ذاتها كثقافة ، وتميز نوعي، هذا إذا شددنا على عبارة الامتناع عن التزين كالحريم التي تتنازل فيها الكاتبة عن زينتها، واقعة تحت تأثير خطاب الرجل دون وعي، إذ تعد تلك الزينة مطلبًا ذكوريًا ترفضه بالتخلي عنه!.

وبتكرار (الأنا) كضمير عائد لا للأحداث فحسب بل للطبائع التي تلصقها الكاتبة بنفسها في معرض (امتداح) خصالها وتميزها عن الرجل ، تؤكد نزوعها الضدي ذاك، وصولاً إلى تفردها في (السجن) الذي صار مناسبة للتعرف على افتقاد الحرية بالمعنى الحسي لا الرمزي، وكذلك لقراءة (أفكار) مجموعة من النساء السجينات، تبالغ الكاتبة في تنميط شخصياتهن ليعبرن عن وجهات نظر وأفكار مع (أو ضد) المرأة في حقوقها العادية كالسفور والغناء والضحك بصوت عال أحيانًا! وهو أمر تربطه الكاتبة بنموذج (الأم) أو نمطها فهي أيضًا مثلهن:

"حتى أمي كانت ترمقني بضيق أو كراهية حين تراني أرقص بفرح، كنت أظن أول الأمر أنها لا تريدني أرقص، لكني أدركت فيما بعد أنها لا تريدني أفرح لماذا؟" (٧٠)

إن ما تسميه (الاغتراب) لا يتوقف عند وجودها في السجن أو اختلاطها بالرجال أيام دراستها ، أو عملها وسط الأطباء، ويقودها ذلك لتذكر طفولتها وعيني جدتها، لتقطع جدران السجن تلك التذكرات وتعيدها إلى الهم السياسي الذي كان سببًا في دخولها السجن.

لقد كانت المذكرات نصوصًا سردية متقنة وذات وقع على قارئها الذي يتسلم مدونة تحكي عبر المذكرات (التي هي الأخرى بلا تواريخ أو يوميات موثقة) ما أضمره وعي الكاتبة، وما سمح به ليتسرب للقارئ..بينما اختفت عشرات المفردات السير ذاتية كوجود مسكوت عنه، في شبه سيرة ذاتية تريد تقديم المرأة المكافحة نموذجًا للرفض دون خطأ أو خطيئة.

٥- فاطمة موسى: صفحات من دفتر الحياة:

(صفحات من حياتي) أو (أوراق حياتي) هي مسميات تهرب كسابقاتها من جنس السيرة الذاتية المخيف باشتراطاته..لذا فإن ما سمته فاطمة موسى (صفحات من الذكريات) هو شذرات من سيرة ذاتية، تتواضع معتذرة عن اختزالها بوصفها بأنها (صفحات) وكأن ثمة دفترًا للسيرة تم انتزاعها منه...أما (الذكريات) فهي دون ما تتطلبه السيرة الذاتية من نظام وفق التعاقد السيري المعروف، لأنها سوف تتخفف من قوانين كتابتها من جهة، وتعتذر للقارئ عن غيابها من جهة أخرى.

كما تضمر التسمية الهاربة من التجنيس الصريح وعدًا للقارئ بوجود (صفحات أخرى) لعل فيها ما يبرر المسكوت عنه أو المحذوف والمغيب في المنشور للقراءة من (الصفحات) مع ملاحظة التهرب من العائدية دون وعي ربما، إذ لا ضمير يعود للكاتبة في الصفحات والذكريات التي احتلت عنوان ما نشر منها.

وهي تحيلنا إلى شعور قريب من (لمحات) نازك الملائكة، فهي تسرد فترات دراستها وعملها، ودلالة انتظامها في قسم اللغة الإنجليزية رغم معارضة صديق والدها، فكان انتسابها للقسم انتصارًا لرغبتها:

"من حسن حظي أني ولدت في أسرة هامشية لا يضغط عليها رأي عام من الأهل والأقارب".[٧١]

وكانت تلك مناسبة لسرد مهنة الأب وعمله بالتجارة، ووصف المنزل الذي عاشت فيه طفولتها بتفاصيله الطريفة، وما يحيط به من أماكن.

الملاحظ أن فاطمة موسى وضعت عناوين فرعية للصفحات، هي عبارة عن تواريخ ذات دلالة، كالثورة على الإنجليز في يناير ١٩٥٢ والتي يجيء في سياقها حديثها عن زوجها، وعيشهما المتواضع كرفض لما تسميه "طقوس الزواج التقليدية".

"كان زواجنا بالطريقة التي تم بها..في نظرهم جنونًا..لا مهر ولا شبكة ولا فرح ولاجهاز لائق ولا رصيد في البنك...نسكن في بدروم ونبدو سعداء بما في بيتنا من رفوف مكتظة بالكتب، ولوحات غريبة تغطي الجدران"[٧٢] وتكشف الصفحات عن أفكار فاطمة موسى حول المساواة الطبقية عندما تتحدث عن مربيات الأولاد والتغاضي عن (غرابة أطوارهن)، ثم تعود لسرد انعكاس الثورة الشعبية والهيجان العام للمصريين ضد الإنجليز، على القصر وقادة الجيش والساسة.

لقد اتضح لي أن الهروب من السيرة الذاتية المباشرة، سمح للكاتبة بعدم الالتزام بالترتيب الزمني لأحداث حياتها، فقد اندمجت أو (تناثرت بالأحرى) بين زخم الأحداث الأكبر التي عاشتها مصر، وكذلك فعلت مع أفكارها ورؤاها التي تتناثر هي الأخرى بعد كل حادث أو موقف..رغم التزامها بضمير المتكلمة–شأن زميلاتها كاتبات السيرة الذاتية أو تنويعاتها المكنة.

٦–رسالة من ليلى صبار..الإقامة في المنفى :

شأن رسائل نازك الملائكة القليلة المتسربة عن أصدقائها وزملائها، سنجد في قراءة نموذج من رسائل ليلى صبار، الكاتبة الجزائرية المقيمة في فرنسا، كسرًا من السرد السير– ذاتي، تضعنا مقدمة المترجمة (نهى أبو سديرة) في أفق تلق تعويضي حين تقول:

"هناك (قصد) لكتابة السيرة الذاتية عبر نوع آخر من الكتابة عن الذات، ألا وهو نوع الرسائل"[٧٣]

وتعد المقدمة هذا النوع من الرسائل المقصودة تعويضاً عن شيئين:

١– المذكرات اليومية لكونها حوارًا مع النفس.

٢– الحكي الشفوي لأنه لا يكفي للتعبير عن الأزمة.

والأزمة هنا مشتركة بين الكاتبتين: نانسي هيوستن (الكندية التي تعيش المنفي الباريسي) وليلى صبار (العربية الجزائرية التي تعيش الوضع نفسه) وبذلك غدت الرسائل نصًا من نصوص السيرة الذاتية بحسب المترجمة "حاولت البحث عن أساليب غير تقليدية لكتابة حياة الذات عبر رؤية حياة ذات أخرى وهو حديث مرآوي يجعل الشيء نفسه مختلفًا ومتماثلاً في آن واحد".[٧٤]

الرسائل كخلاصة–هي سيرة منفى، ومناسبة متاحة لتذكر الوطن الأول: البيت والأسرة والتعليم والعلاقة بالرجال، وأخطر ما في رسالة ليلى صبار، وهي (الثالثة عشرة) في سلسلة مراسلات تضم ثلاثين رسالة، شعورها بأن "الأمية تتهددها ..أمية الإحساس والمشاعر"[٧٥] في إشارة ذكية إلى الغربة اللغوية التي تعيشها في المنفى الباريسي.

وأظن أن هذا هو التنويع الأساسي في الرسائل إذا ما وافقنا المترجمة على اعتبارها نوعًا مطابقًا للسيرة الذاتية..

ومن استطرادات الرسالة تعود مخيلة ليلى صبار إلى (المنزل) أيضًا كمكان استذكار سيري مهم لا يخلو منه أي نص سير–ذاتي..وتصف فضاءه وغرفه وما يحيط به من جوار.

ولعل اللافت هنا هو (رد الفعل) فالأسوار والأبواب المغلقة على الفتيات في بيت الجزائر البعيد (مكانًا وزمانًا) رغم صلادتها وكونها موانع ومحددات للمرأة ستصبح شيئًا يبعث على الأمن

والشعور بالحماية بتعبير الكاتبة. فهل يعقل ذلك إذا لم يكن وعي الكاتبة القائم اليوم قد تم إسقاطه على شعورها الماضي؟ وسيؤكد ملاحظتي هذه حديث ليلى صبار عما تسميه (جذورًا حقيقية في المكان) وهو شعور تتخيله الكاتبة بالمقايسة إلى وضع الاقتلاع اللغوي والإنساني في بيتها القائم في المنفى.

ولكي (تبرر) لا شعوريًا استقرارها في المنفى، ستعمد إلى صنع مدينة أخرى للجزائر العاصمة التي عرفتها من قبل، إنها تغيرت، ولم تعد محبوبة، "مدينة لم أرتبط بها قط، والتي أراها كأنها مدينة أجنبية.." بمقابل تذكر مسقط رأسها ! المكان الوحيد في الجزائر الذي يعد مؤسسًا لحياتي باعتباره أرضًا، وهي المدرسة في هذه القرية... [٧٦]

نفهم الآن سبب إلحاح رسالة ليلى صبار التعويضية (قياسًا لغياب السيرة الذاتية المجنسة) على اللغة من جهة والمكان القصي في الزمان والذاكرة.

لقد تحكم زمن الكتابة-كتابة الرسالة-في زمن الأحداث المستعادة، فكان حضور (الأنا) السير-ذاتية، مرهونًا بشدة بالمكتوب نفسه، بما أنه متجه إلى مرسل إليه متعيّن، وهذه إحدى معضلات انتماء الرسالة إلى السرد السير-ذاتي، بل هو أحد موانع قبولها نوعًا مطابقًا على مستوى المرجع، للسرد والسير-ذاتي المجنس والمقصود.

٧-الشهادة: بغداد/ الزمان والمكان

يوسع فيليب لوجون بعبارة موجزة خلال حواره الأخير من مفهوم السيرة الذاتية، ويقترح معاينة الشهادة بوصفها مصدر من المصادر الأخرى للسيرة الذاتية، تظهر فيها قوة التزام الشخص الذي يتكلم، ذلك لأن السيرة الذاتية -كما يقول- ليست نصًا تاريخيًا يلتزم فيه المؤلف بقول الحقيقة في مقابل التخيل الذي لا يلتزم فيه المؤلف بشيء. [٧٧]

إنه يتحدث عن نص (علائقي) يقترح إقامة علاقات مع القارئ، ليست بصيغة (التصديق) أو (إني الموقع أدناه) كما في السيرة الذاتية التقليدية، بل هي (اقتراح) قابل لملامسة فضول القارئ وإثارة شهيته، بهذا تخلق الشهادات (أثرًا) في القارئ، لا يقل عن السيرة الذاتية المجنسة.. وتصبح الشهادات تنويعًا آخر على كتابة السيرة..

إن الشهادات المكتوبة غالبًا بدعوة ما أو اقتراح، هي أفضل مناسبة لبروز (الأنا):

-هكذا نستطيع أن نفهم عنوان شهادة **عالية ممدوح** وهو (أنا : شذرات من سيرة الشغف) حيث يعطينا تحليل العنوان أكثر من معطي قرائي:

فالضمير الدال على العائدية (أنا) هو الإعلان المباشر عن الذات في مركزيتها اللافتة، وهو نوع من مقاومة ضدية للسائد، حين كان استخدام ضمير المتكلم في المدارس الثانوية-كما تقول-وأمام الأسر والأحزاب لا طائل منه، إذ كان برهان الشجاعة (هو حصر استعمال الأنا) [٧٨] هكذا كان مطلوبًا من الجميع إقصاء الأنا لصالح (الجميع) حتى لو كانت (الأنا) فكرة... وبذا يصبح الضمير (أنا) عنوان الشهادة ثأرًا من ذلك الفقدان. أما (شذرات) فهي اعتذار ضمني عن الخوض في تفاصيل الحياة المفترضة في السرد السير-ذاتي ... إن المسكوت عنه والمنسي والمقصى سيكون لحذفه ما يبرره، ما دمنا نعاين (شذرات) ترصع بها الكاتبة شهادتها التي تفترض غالبًا الإيجاز والتركيز، مع ما في دلالة الكلمة من تباه وافتخار، فالشذرات ترصع الخواتم والتيجان غالبًا وتزيدها ألقًا وجمالاً .. ولشعور الكاتبة بأنها في مقام أو سياق سيري، فقد جاءت بلفظ (سيرة) للإشارة إلى الاجتزاء وأن هذا الذي سنطالعه، جزء مختار من السيرة وليس هو السيرة بالضرورة.

يظل المضاف إليه (الشغف) وصفًا دلاليًا للسيرة التي أرادت الكاتبة أن تكون متميزة عن السير الذاتية الأخرى، أو كأنها تريد أن تلخص نجاحاتها وإخفاقاتها بهذا المشغَل الشعوري أو العاطفي: الشغف الذي كان يوجه حياتها سلبًا وإيجابًا. وسوف يؤازر هذا الشغف ما يطالعنا في

الشذرات من ألفاظ دالة مثل (الانخطاف) كتعبير عن إعجابها بالحبيب الذي يكبرها عمرًا، وصولاً إلى (التمرغ بالغرام) كما تقول حين قررت الذهاب إلى المحبوب (البطل بقدرات الجوع والعطش والأنا الناقصة والمؤجلة..).[٧٩]

ولكن كيف ستوفق الكاتبة بين تركيز أناها واستكمالها حتى بالبدء بمصارحة المحبوب بحبها—وبين عطفها الواضح على من حولها من أفراد الأسرة والحي والمدينة: بغداد التي ستكون في خاتمة الشهادة هي المحبوب! الذي كان الانفصال عنه هو الاتحاد النهائي به؟[٨٠]

إلى هنا وصل (الشغف) وكأنه حب من طرف واحد وتبرير للخيبة والإحباط إلى حد العشق الصوفي: الانفصال عن المحبوب ولنلاحظ تذكير المؤنث: بغداد- بالعيش في المهجر، ثم القول بأن ذلك كان السبيل للاتحاد به—بغداد المؤنثة المذكرة —.

لا تعود عالية ممدوح كثيرًا إلى طفولتها، فالشهادة كنسق سيرى حر لا يفرض عليها ترتيبًا خطيًا، أو تراتبًا حدثيًا متصاعدًا (من الماضي إلى الحاضر، ومن الطفولة إلى النضج ومن المنشأ إلى المهجر) لكنها تلتقط ضمن شذراتها أمكنة وأحياء وشوارع بغدادية، كما ترسمها المخيلة، وشخوصًا—هامشيين في الغالب: عاهرة الحي— والسيارات الفارهة وأصحابها الموسرين الذين لم تحفظ لهم سمات أو أسماء فانزووا كذلك في هامش ذاكرتها.

إذن فقد كانت شهادة عالية ممدوح شهادة (على) بغداد المدينة والطقس..الحضن الذي نشأ فيه شغفها، وليس الذي نشأت هي فيه، ولعل ذلك يبرر حضور الأنا بهذا الوضوح والمباشرة دون أن نغفل الهاجس النوستالجي في تذكر بغداد: التي صارت عنوانًا للشذرة الأخيرة فيما كانت الأجزاء الأخرى مرقمة من ١-٦.

وفي شهادة كاتبة عراقية أخرى تعيش ظرفًا مشابهًا—العيش خارج الوطن—هي **بثينة الناصري** سنجد تجليات ثقافية بديلة للمفاصل الحياتية وسنوات التكوين التي ترتكز عليها أغلب السير الذاتية.

وإذ وضعت بثينة لشهادتها عنوانًا موجزًا **(حياتي..الكتابة)** فإنها اختصرت فحوى الشهادة وموضوعها فكان العنوان يعرّف حياة الكاتبة بأنها الكتابة، ولا شيء سواها، وهو إسقاط شعوري تعاني منه الشهادات بعامة، لا سيما ذات التعريف الذي ضمه العنوان والموحي بأن (حياتي=الكتابة) قد أعيد ثانية في ختام الشهادة بعبارات أخرى: "ولكن تظل الكتابة ملاذًا أخيرًا".[٨١]

إذن سينحصر بين قوسي (حياتي=الكتابة) و(الكتابة=الملاذ الأخير) الملفوظ السير—ذاتي لبثينة الناصري، التي تشبه حياتها بمحطات سفر، وتحاول استرجاعها عبر صور فوتغرافية من هنا وهناك، تتخذها وسيلة سردية ناجحة لعرض موتيفات من السيرة الغائبة، وللتعليق على ما كانت تحلم به (كنت أطير بجناحين إلى العالم الواسع..كنت يومها أؤمن أن كل بلاد الله وطن لي).[٨٢]

ولكن وعيها الحاضر يخذل حلمها ذاك، فتسميه (وهمًا) إذ أنها رغم حياتها في مصر منذ ثمانية عشر عامًا أحست أن ليس ثمة إلا مدينة واحدة أو محطة واحدة هي (بغداد)..."هي المكان والزمان والحلم معًا".

وتثير شهادة بثينة الناصري موضوع **الهجرة** كثيمة أخذت تلح على الكاتب والكاتبة العراقيين، فأصبح **(الحنين)** إلى بغداد بديلاً للمكان الأصغر، البيت: مكان الولادة والنشأة والصبا والتعلم..

لكننا نتسلم إشارات واعترافات بأن الكاتبة قد عاشت حياتها كما أرادت وأنها عاشتها أكثر مما كتبت عنها..حياة مليئة بالسفر واتخاذ القرارات المصيرية بنفسها..لكنها تعترف مرة

أخرى بأنها لم تكتب شيئًا عن حياتها التي عاشتها فعلاً. فالحياة أكثر ميلود رامية من الخيال نفسه، وهذا تبرير لعدم انعكاس حياتها في قصصها، ولكنها حتى في هذه الحالة لا تنجو من المطابقة بين شخصيات قصصها وأحداثها وبين عائديتها إلى الكاتبة بحجة (الصدق) في التعبير[٨٣] بينما تعلل الكاتبة ذلك بالقناع الذي ترتديه كلما أمسكت القلم. وهذا الفصل بين الحياة والكتابة يبرر لنا التعميم في سيرة بثينة الناصري المتخذة شكل شهادة. ولا غرابة ما دامت الحياة لا تمد الكتابة بمادتها، أن تصرح الكاتبة بأنها غير منشغلة بذكورية الكتابة أو أنوثتها، "فعندما تبدأ عملية الخلق يتحول الخالق إلى كائن لا ينتمي إلى جنس بعينه..."[٨٤]

وهذا الفهم للكتابة غريب حقًا، لأنه يجرد فضاءها من الضغوط والإكراهات والموانع التي عانت منها الكاتبة نفسها، وهي تتذكر أن الرجل في البيت كان يرغب في الاطلاع على كل ما تكتب قبل النشر، والأم حتى في سن الكاتبة الآن لا تزال تجعل نفسها وصية عليها وتراسلها متوسلة ألا تكتب في المواضيع (المخجلة)[٨٥].

كيف إذًا سيكون (الكائن) مبدعًا دون فروق ، وخالقًا لا ينتمي إلى جنسه ؟ إلا إذا كان يرتدي (القناع) الذي تشكو منه الكاتبة ولنلاحظ أن استدراكها على رفض الجنوسة في الكتابة جاء بصفة المذكر: (خالق/كائن/ينتمي/ يبدع...)[٨٦]

المهم في شهادة بثينة الناصري تذكرها لثلاثة منازل لا منزل واحد كما جرى في سير ذاتية نسوية أخرى، منزل الطفولة والصبا والزواج وهي تسميها (بيوتاً) لترمز بها إلى الطمأنينة التي ستفقدها لاحقاً.

أما بغداد فحاضرة في الشهادة لا كمكان بعيد، بل كوجود لا يكف عن ملاحقة وعيها، لذا تتكلم عن ظرف الحصار اللاإنساني الذي تعانيه بغداد وأهلها وظلال ذلك الحصار على الأشياء كلها، حتى ذكرياتها هي نفسها كلما عادت إلى بغداد بين زيارة وأخرى.

ثمة اعتراف أخير بالفشل يجعلنا نقدر (شجاعة) بثينة الناصري الفشل الذي يمتد من الولادة حتى الموت المؤجل..وهي لا تسهب في بيان أسبابه، لكنها تلمح إليه تلميحًا لتعود وتجعله متركزًا في غيابها عن بغداد ونخيلها الذي يهتز مع كل قنبلة تلقيها طائرات العدوان وهي تطير وتغير باسم الشرعية الدولية الفاقدة لكل مسوغ إنساني أو قانوني.

٨-شهادات أكثر كثافة: صيحات في بريّة الرجال:

هذا الجزء من دراستنا نخصصه لشهادات سبع أديبات يمنيات تقدمن بها لمناسبة صدور محور خاص في مجلة اتحاد الأدباء اليمنيين (الحكمة) عن أدب المرأة اليمنية، وهي شهادة قُرئت أيضًا في مهرجان خاص بالأدب اليمني عام ١٩٩٧.

والملاحظ في قراءة هذه الشهادة تركيز كاتباتها (وهن شاعرات وقاصات) على بنية القمع التي عانين منها، أكثر من زميلاتهن العربيات بحكم خصوصية اليمن الخارجة قريبًا من عهود ظلام طويل لا تزال بعض آثارها واضحة في الجانب الاجتماعي خاصة.

ولئن كان اتجاه طلب الشهادة يوجه الكاتبات صوب الانحصار في تجربتهن الأدبية، لكن مجال البوح لديهن امتد إلى حياتهن الشخصية وما يعانين منه في ممارسة الكتابة في مجتمع شديد الذكورة يقوم على الفصل الجنسي في أكثر مرافقه ومؤسساته.

الكاتبات السبع جميعًا بدأن الممارسة الكتابية وهن صغيرات ولكن بسرية وتخفٍ وعصامية.

فالشاعرة **فاطمة العشبي** تعنون شهادتها **(قصتي مع الشعر)**[٨٧] لكنها تخرج إلى ما يحيط الشعر من ظروف، فرغم أنها ذات تجربة شعرية محدودة، كانت تحس أنها ولدت محبة للشعر، بل إنها تصدق زعم جدتها بأن من يمسك بطائر الوطواط ويغمس جسده في الماء يصبح شاعرًا،

فاصطادت طائر وطواط حاد الأسنان وغمسته بالماء وانتظرت أن ينطق داخلها الشعر ! ولما شعرت أن والدها يهمل تعليمها أخذت تتلصص على حلقات الدرس الذكورية لتتعلم وتتفوق على الذكور، وتجبر والدها الذي تصفه بأنه كان أبًا مرعبًا على أن يستدعي لها معلمًا خاصًا.

لكن بدايتها مع الشعر مثلت نهايتها مع والدها الذي هددها بقطع يدها لأن الشعر مقصور على الرجال في ظنه.

ثم جاء عذابها التالي بتزويجها وهي في الثالثة عشرة من رجل يكبرها بثلاثة أضعاف عمرها، وإذ رفضت ذلك الزواج حفر لها الأب قبرًا وخيرها بين الزواج أو الدفن حية.

ثم تسرد معاناتها حتى بعد الانفصال عن الزوج، وتعرضها بسبب النشر إلى حملات تشويه وتلويث مخيفة.

وتتساءل **نبيلة الزبير** (الشاعرة والراوية الأكثر شهرة بين زميلاتها الآن) إن كانت بصدد الحديث عن تجربة شعرية أم عمرية، مستذكرة معلمتها وزميلتها وكتابتها الشعر العمودي الذي لم تنشره، وتسرد من بعد ما هو أهم: الالتزام الاجتماعي وخوفها من ردود الأفعال مما جعلها تتجنب مخاطبة الآخر الذكر وإيراد كلمات الحب.[٨٨]

وعبر تجاوزها للآخر والجماعة (القبيلة) تقع في مأزق الزواج غير المتكافئ "كلما قلت هنا. قال: هاهنا" فتوقفت عن الكتابة سنوات ثم عادت لتسترد هويتها وشعرها معًا.

وفي تجربة القاصة **أروى عثمان** ثمة محطات: التقاط جزئيات الواقع، زيارة القرية، التمرد والرفض.. ثم تسمي مفاهيمها حول الكتابة لترى أنها بدأت في مرحلة الدراسة الثانوية، وتبلورت في فضاء الجامعة، وهامش الحرية والاختلاط وتبادل الخبرات فيها.

لكنها تورد أسبابًا مهنية واجتماعية تحدد نتاج المرأة في مجتمع تصفه بأنه مجتمع ذكوري تسيّر الحياة فيه قوانين الذكورة مقابل تهميش المرأة، ومن ذلك وعلى رأسه (العبء الأسري والاجتماعي) والقلق الدائم وعدم الثقة بالنفس[٨٩] لكن حديثها عن الأسرة يأخذ طابع المرارة حين ترى زميلاتها الكاتبات يخفين ما يكتبن خوفًا من سلطة الأب أو الزوج بل الأخ الأصغر أحيانًا! فضلاً عن الإرهاق الجسدي الذي تعانيه جراء العمل المنزلي لتصل أخيرًا إلى طاولة الكتابة منهكة وغير قادرة على العمل إلا بطريقة (السرقة) في أوقات الليل حين يهمد البيت.

وتتساءل **فاطمة محمد بن محمد** عن معنى أن تكون امرأة، ومثقفة مبدعة أيضًا فهي "مسكونة بالمخاوف ومحفوفة بالمخاطر"[٩٠] ولما كانت فاطمة قد صرفت جزءًا كبيرا من جهدها بالعمل السياسي فقد تعرضت لأسئلة وشكوك وصلت إلى حد الاصطدام بالمسؤول الحزبي (الرجل) الذي نسي في لقاء صحفي دورها القيادي، فشهر سيف الوعيد والتهديد لاختلاف الشاعرة معه في الرأي. ولم تسلم من هجمات أدعياء الذود عن الدين وحرماته الذين لم يعجبهم طرحها لحقوق المرأة في الإسلام.. فالتقى الضدان: الحزبي الماركسي والداعية المتعصب وهبوا هبة رجل واحد كما تقول لأن امرأة نطقت بالحكمة.. وهي ترصد بذكاء بعدًا خطيرًا لإشكالية قمع المرأة، فهي لا تعاني كثيرًا من المجتمع الذكوري نفسه بل من (سلطة) ذكورية قوية. هذا المجتمع الذكوري هو الذي جعل كاتبة وشاعرة (**أزهار فايع**) تتلقى اللوم لأنها نشرت نصًا باسمها، أو لأنها كتبت عن الوحدة اليمنية بألفاظ الحب والحبيب، واستكثر قريب لها أن تشكو قلقها إزاء الوجود فتساءل: إن كان أحد قد قيدها؟[٩١]

وتتنبه أزهار فايع إلى خطر مضاد، وهو مجاملة كتابات المرأة مهما كان مستواها بحجة تشجيعها من ذكور ذوي نيات مختلفة تمامًا.. ولكن الشاعرتين **ابتسام المتوكل وهدى أبلان** تذهبان بعيدًا عن خصوصية تجربتهما لتفلسفا منظور الأدب النسوي، فابتسام تعترف بالخوف من

الأسرة والمجتمع كموانع لدى بعض الكاتبات من نشر نتاجهن[٩٢] وتسمي عددًا من الموانع الاجتماعية كانتشار مجالس المقايل التي تمنع الاختلاط أو الاستماع للآخر على الأقل، وانطواء بعض المبدعات على ذواتهن.. لكننا لا نلمس معاناة الشاعرة ذاتها في هذا الرصد الاجتماعي الذكي.. بينما تتحدث الشاعرة هدى أبلان[٩٣] عن رعاية الأسرة لها وهي حالة نادرة تؤكدها بالتشجيع الذي لاقته موهبتها وهي صغيرة من المدرسة والمحيط، إلا أنها تستدرك حين تتذكر زميلاتها بالقول "إن إشكالية التعبير عن الأنا تظل قائمة عند الأديبة اليمنية بسبب علامات الاستفهام القاتلة التي تواجهها".

وإذا كانت حصيلة الشهادات السبع –وقد تغيرت أشياء كثيرة خلال الأعوام الستة التي تلتها– تشي بشكوى مريرة من محددات تمتلك قوة الموروث والعرف، فإن الروح الكفاحية للكاتبة اليمنية، وكدها الإبداعي والاجتماعي في مجتمع شديد الخصوصية، لم تظهر في شكل سير ذاتية أو لمحات حياتية، ربما لأن الكتابة النسوية ذاتها في طور التشكل والبلورة، مما يجعل رصد تفاصيلها أمرًا سابقًا لأوانه.

٩–خلاصـــــات:

أين سنضع استقصاءنا للتلفظ السير ذاتي النسائي إذا كنا نلملم أجزاءه المتناثرة في سير مجنسة قليلة وشهادات مبتسرة وتهريبات تحت مسميات جزئية؟

لا شك في أن الإشارة إلى ندرة المكتوب في هذا الجنس هو الخلاصة الأولى لجهدنا المحدود بالزمن والمصادر دون شك.

ودلالة الندرة مفتوحة على الأسباب الذاتية وتوقعات القراءة، فضلاً عن المحددات والموانع الاجتماعية.. ومكانة هذا الجنس في نظرية الأدب العربية.

ثم عند الدخول في صلب مادة (أو متن)الملفوظ السير ذاتي النسائي واجهتنا مشكلة الحذف أو المسكوت عنه رغم بروز (الأنا) واضحةً في كثير من الكتابات، بشكل يبدو لقراءة المؤول تعويضًا عن إقصاء متعمد في متن الحياة، تحاول الكاتبة أن تصححه برفض التهميش عبر التركيز على ذاتها.

ومما واجهنا كترميزات قهرية أو إكراهات على مستوى الكتابة، مسألة التركيز على التجربة الكتابية دون الخوض تفصيلاً في مفردات الحياة، تحت مبرر مساواة الكتابة للحياة والحياة للكتابة، وهذا ليس امتيازًا للكتابة السير ذاتية النسوية العربية، بل تبرير للمسكوت عنه في طرف المعادلة الأول: الحياة، فبدلاً من أن تكون الحياة مناسبة لحدث الكتابة، تكون الكتابة مناسَبة لسرد حدث الحياة، وهذه مصادرة منطقية، نعللها بالهروب إما لأنواع محايثة لا تستلزم أو تفرغ البوح التام (رسائل–أوراق–شهادات..) وإما لرصد تجربة الكتابة كفعل متحقق مجرد من سياقه.

وإذا كان بعض الباحثين يعتبر أشكال السرد المجنسة الأخرى (رواية–قصة...) ملفوظات سير ذاتية فإنني رفضت هذا المفهوم لأسباب بينتها مفصلاً في القسم الأول من الدراسة، إذ وجدت أن اعتبار الروايات سيرًا ذاتية لمجرد استخدام الكاتبة ضمير المتكلمة في السرد، غير كاف، كما أن هذه القراءة تعيدنا لهيمنة حياة المؤلف والمناهج الخارجية على قراءة المتون وإغفال قيمتها النصية، بالمطابقة بين المتخيل السردي والحياة خارج السرد.

ولقد وجدنا مفردات مشتركة في السير والشهادات والرسائل تتركز حول البيت (المنزل) كمكان، والطفولة، (كزمان) وهما يشكلان أساس الوعي بالذات، والانتباه إلى القمع والمنع والحجز أو الفصل الجنسي غالبًا كما شكلت الأسرة (الأم–الأب–الزوج–الأخ..) رمزًا تظهر من خلاله تلك الأساليب القهرية التي لا يتوقف ضررها عند فرض خطاب الرجل (الذكر) فحسب، بل في تسلل

مفردات هذا الخطاب إلى اللغة ذاتها، ولغة المرأة الكاتبة في أحيان كثيرة لقد كان على النساء (كاتبات وقارئات) أن يسبحن ضد التيار دائمًا منذ مقولة أرسطو عن الأنثى التي هي عنده أنثى بما تفتقر إليه من خصائص، وليس بما لديها من مزايا، ومقولة توما الأكويني: أن المرأة رجل ناقص وتصنيفه للشكل كمذكر والمادة كمؤنث ينطبع عليها شكل العقل المقدس المذكر.(٩٤)

وأحسب ختامًا- أن العكوف على كتابة السير الذاتية النسائية، هو جزء من هذا الكفاح المستمر على مستوى الإبداع، لإظهار تميز المرأة، وتأكيد هويتها النوعية، مقابل عسف وعنف ذكوري تفصح عنه الملفوظات السير ذاتية بمختلف تشكلاتها.

الهوامش:

(١) حوار بين فيليب لوجون وميشيل دولان: من أجل السيرة الذاتية، ترجمة: بن الهاني سعيد عن المجلة الأدبية العدد ٢٠٠٢/٤٠٩م-جريدة القدس العربي، لندن-العدد ٤١١٨في ٢٠٠٢/٨/١٣م ص١١.

(٢) نفسه.

(٣) صبري حافظ: رقش الذات لا كتابتها: تحولات الاستراتيجيات النصية في السيرة الذاتية، مجلة ألف، القاهرة، العدد ٢٠٠٢/٢٢م عدد خاص (لغة الذات: السير الذاتية والشهادات)، ص١١.

(٤) فيليب لوجون: السيرة الذاتية والميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت١٩٩٤، ص٢١.

(٥) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت١٩٧٩، ص١٤٣.

(٦) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة/٣٦، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة١٩٩٨،ص٩٧.

(٧) فاطمة مسعود: كافكا: حينما تتحدث الذات عن ذاتها إلى ذاتها، مجلة ألف/٢٢-٢-٢٠٠٢م،ص١١٥.

(٨) صالح معيض الغامدي: السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، مجلة (علامات) ج١٤م٤، جدة ديسمبر ١٩٩٤، ص٧٤.

(٩) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، مصدر سابق، ص٢٢.

(١٠) جيرار جينيت وآخرون: وجهة النظر من السرد إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي: الدار البيضاء ١٩٨٩،ص٦٧.

(١١) حاتم الصكر: مرايا نرسيس: الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ١٩٩٩،ص١٤٦.

(١٢) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، مصدر سابق، ص٢٤.

(١٣) صبري حافظ: رقش الذات...، سابق، ص٢٨.

(١٤) تحية عبدالناصر: السيرة الذاتية الأفريقية: إسهام المرأة، مجلة ألف، ٢٢-٢-٢٠٠٢م، ص٦١ في حديثها عن تجربة لطيفة الزيارات في (أوراق شخصية).

(١٥) صالح معيض الغامدي: السيرة الذاتية العربية في الدراسات الغربية الحديثة، مجلة علامات، العدد ٤٤، جدة يونيو٢٠٠٢م، ص١٠٨٢.

(١٦) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، سابق، ص٣٧.

(١٧) نظرية التلقي: روبرت هولب، ترجمة د.عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤، ص٧٩.

(١٨) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، سابق، ص٩٦ ويؤكد صبري حافظ أن الكاتب يستطيع الزعم أن رواياته لا تعبر عن آرائه الذاتية، ولا يستطيع ذلك بالنسبة للسيرة الذاتية، فهو أحد شروط التعاقد السير-ذاتي (رقش الذات، سابق، ص٨).

(١٩) والاس مارتن: نفسه ، ص٩٧.

(٢٠) إحسان عباس: من السيرة -دار الثقافة، بيروت، ط٢، دون تاريخ، ص١١٣.

(٢١) يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، مجلة فصول، العدد الرابع، القاهرة شتاء ١٩٩٧، ص١٢.

(٢٢) جورج ماي: السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة، قرطاج تونس ١٩٩٣، ص٩٤.

(٢٣) ميري ورنوك: استكشاف الذات: اليوميات والسير الذاتية، ترجمة فلاح رحيم، مجلة آفاق عربية، العدد الثالث، بغداد آذار ١٩٩٣، ص٩٤.

(٢٤) نفسه.

(٢٥) صبري حافظ: رقش الذات، سابق، ص١٠.

(٢٦) جورج ماي: السيرة الذاتية، سابق، ص٨١.

(٢٧) حوار فيليب لوجون: من أجل السيرة الذاتية، سابق.

(٢٨) غراء مهنا: السيرة الذاتية في صيغة المؤنث، ألف ٢٠٢/٢٢م، ص٤٤.

(٢٩) تحية عبدالناصر: سابق، ص٥٩، وهي فكرة أستل جلنك كما عرضتها الكاتبة.

(٣٠) زليخة أبو ريشة: اللغة الغائبة-نحو لغة غير جنسوية، مركز دراسات المرأة، عمان الأردن ١٩٩٦، ص١١وص٦٢.

(٣١) عبدالله محمد الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٦، ص٢٩.

(٣٢) رشيد بمنسعود: المرأة والكتابة-سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩٤، ص٩٤.

(٣٣) نازك الأعرجي: صوت الأنثى-دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، دمشق ١٩٩٧، ص١٣٠.

(٣٤) سلمى الخضراء الجيوسي: المرأة العربية في مواجهة العصر: أفق ورؤية، مجلة ألف، العدد ١٩-١٩٩٩م، ص١٠.

(٣٥) فرجينيا وولف: المرأة والكتابة الروائية، ترجمة وليد الحمامصي، مجلة ألف، ١٩٩٩/١٩م، ص١٨٨.

(٣٦) نازك الأعرجي: صوت الأنثى..، سابق، ص١٢٨، ١٠٢. وترصد الأعرجي تنازعاً آخر، تسميه تنازع الانتماء والانفصال، وهو رغبة المرأة الأديبة في الانفصال عن المجتمع، أو الاندماج فيه للانفصال عن كتلة النساء (صوت الأنثى، ص٢٢).

(٣٧) غراء مهنا: السيرة الذاتية في صيغة المؤنث، سابق، ص٢٥.

(٣٨) عبدالله محمد الغدامي: المرأة واللغة، سابق، ص٢١٠.

(٣٩) تسميها رشيدة بمنسعود نزغة (التمحور على الذات)، المرأة والكتابة، سابق، ص٩٤ وتفسرها برغبة المرأة الكاتبة في الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر، لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه. (المرأة والكتابة/ص٧٥).

(٤٠) حاتم الصكر: كتابة الذات-دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان الأردن ١٩٩٤، ص١٩٢. وهنا نذكر بالمقتبس الذي وصفناه أعلى البحث، وهو قول جورج ماي (إننا حين ننحني على كتف نرسيس، فإنما لنرى وجهنا، لا وجهه، منعكساً، على صفحة ماء النبع" فكأن الكاتب السير-ذاتي هو نرسيس، وسيرته الذاتية محاولة منه لرؤية وجهه على صفحاتها، فيما نكون-نحن القراء-قد تطلعنا فيها لا لنرى وجهة نرسيس أو الكاتب-بل لرؤية وجوهنا نحن، أي سيرتنا. وأظن أن ذلك تلخيص رمزي بالغ الدلالة للسيرة الذاتية على مستوى التلقي والقراءة.

(٤١) فدوى طوقان: رحلة جبلية-رحلة صعبة-سيرة ذاتية،ط٢، دار الشروق، عمان الأردن ١٩٨٥، ص١٦.

(٤٢) نفسه، ص١١.

(٤٣) نفسه، ص٩-١٠.

(٤٤) قمت في دراسة سابقة لسيرة فدوى طوقان الذاتية، بتلخيص أبرز حلقات الفقد والانقطاع بمقابل أفعال التجدد والاستمرار، يراجع: حاتم الصكر، كتابة الذات..، سابق، ص٢٠٠. كما رصدت ما أسميته (التعويضات) بمقابل قائمة المحذوفات في حياتها (الأم-الأب-الحبيب...).

(٤٥) رحلة جبلية...، سابق، ص ١٠٠.

(٤٦) نفسه، ص٥٨.

(٤٧) أندرية موروا: أوجه السيرة، ترجمة ناجي الحديثي، كتاب الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧، ص١١٣.

(٤٨) رحلة جبلية..، سابق، ص١٣٥.

(٤٩) نفسه، ص٢١٢.

(٥٠) حاتم الصكر: كتابة الذات ..، سابق، ص٢١١.
(٥١) نازك الملائكة: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، في الأعمال الشعرية الكاملة ، ج١، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٢م ، ص٤٦.
(٥٢) نفسه، ص٤٣.
(٥٣) نفسه، ص٤١.
(٥٤) نفسه، ص٣٤-٣٥.
(٥٥) رسالة نازك الملائكة إلى سالم الحمداني، نقلاً عن عبدالرضا علي: نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت١٩٩٥ ،هامش ص٤٠.
(٥٦) نفسه، ص٣٩.
(٥٧) لمحات..، ص٤٥.
(٥٨) غادة السمان: القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٨١، ص٦.
(٥٩) نفسه، ص١٢٤.
(٦٠) عبدالله محمد الغدامي: المرأة واللغة، سابق، ص١٥٧ و١٦٧.
(٦١) غادة السمان: القبيلة تستجوب..، سابق، ص٣٠ و٣٢-٣٤.
(٦٢) نفسه، ص٥٧.
(٦٣) نفسه، ص٩٨.
(٦٤) نفسه، ص١٠٩.
(٦٥) حوار فيليب لوجون ودولان، سابق،..
(٦٦) نوال السعداوي: مذكرات طبيبة، ط٢ ، دار الآداب، بيروت ١٩٨٠ ،ص٥.
(٦٧) نفسه، ص٩.
(٦٨) نفسه، ص٢٥.
(٦٩) نوال السعداوي: مذكراتي في سجن النساء، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٤، ص٨.
(٧٠) نفسه، ص٦١.
(٧١) فاطمة موسى محمود: صفحات من الذكريات، مجلة ألف، ع٢٢/٢٠٠٢م ، ص١٨٨.
(٧٢) نفسه، ص١٩٩.
(٧٣) نانسي هيوستن وليلى صبار: من رسائل باريسية: -حكايات منفى، ترجمة نهى أبو سديرة، مجلة ألف ع٢٢/٢٠٠٢م، ص٢٠٩.
(٧٤) نفسه، ص٢٠٩-٢١٠.
(٧٥) نفسه، ٢١٥.
(٧٦) نفسه، ٢١٨.
(٧٧) حوار فيليب لوجون، سابق.
(٧٨) عالية ممدوح: أنا: شذرات من سيرة الشغف، مجلة ألف ٢٢/٢٠٠٢م ص٢٠٣.
(٧٩) نفسه، ص ٢٠٤.
(٨٠) نفسه، ص٢٠٧.
(٨١) بثينة الناصري: حياتي..الكتابة، مجلة ألف ع١٩/١٩٩٩م، ص٢٨.
(٨٢) نفسه، ص٢٣.
(٨٣) نفسه، ص٢٥.
(٨٤) نفسه، ص٢٧.
(٨٥) نفسه، ص٢٤.
(٨٦) على العكس من ذلك، لدى سحر خليفة في شهادتها "أنا وحياتي والكلمة" التي لم أطلع عليها للأسف أثناء إعداد دراستي، واعتمدت عرضاً ملخصاً لها في: تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية، حسين المناصرة، مجلة علامات، العدد ٤٤-٢٠٠٢م ، نجد أن أبداعها السردي هو نتيجة القيود التي تربت عليها كأنثى، ص١١٣٩.
(٨٧) فاطمة العشبي: قصتي مع الشعر، مجلة الحكمة، صنعاء، ع٢٠٦-٢٠٧/١٩٩٧ ص٩١.

(٨٨) نبيلة الزبير: عندما غنت بقلبي الرعود، مجلة الحكمة، سابق، ص٩٧.

(٨٩) أروى عبده عثمان: تجربتي الأدبية، مجلة الحكمة، سابق، ص١٠٧.

(٩٠) فاطمة محمد بن محمد: تجليات وشهادات، مجلة الحكمة، سابق، ص١١٦.

(٩١) أزهار محمد فايع: عن التجربة الأدبية وإشكالية الكتابة النسائية في مجتمع ذكوري، مجلة الحكمة، سابق، ص١٢٨.

(٩٢) ابتسام المتوكل : جمر الكتابة، مجلة الحكمة، سابق، ص١١٢.

(٩٣) هدى أبلان: النبتة العنيدة وصخور الواقع، مجلة الحكمة، سابق، ص١٢١.

(٩٤) هذه المقولات مقتبسة من دراسة رامان سلدن (النقد النسائي) في كتابه (دليل القارئ إلى النظرية الأدبية المعاصرة)، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، القاهرة١٩٩٦.

ترجمة

رابليه وجوجول: فن الكلمة وثقافة الفكاهة الشعبية

ميخائيل باختين ت: أنور محمد إبراهيم

سعينا فى كتابنا عن رابليه[1] لعرض كيف أن ثقافة الفكاهة الشعبية القديمة هى التى حددت المبادئ الأساسية لإبداع هذا الفنان العظيم . ومن أكثر العيوب الجوهرية التى يعانى منها علم الأدب الحديث، محاولة هذا العلم وضع الأدب كله، وخاصة أدب عصر النهضة، فى إطار الثقافة الرسمية. فى حين أن إبداع فنان مثل رابليه تحديدا لا يمكن فهمه فى واقع الأمر إلا من خلال تيار الثقافة الشعبية، تلك الثقافة التى وقفت على الدوام وفى جميع مراحل تطورها فى مواجهة الثقافة الرسمية مُشكِّلةً وجهة نظرها الخاصة تجاه العالم وأيضا أشكالها الخاصة فى التصوير المجازى له.

إن علمى الأدب والجمال ينطلقان عادة من الإظهار الضيق والفقير للفكاهة فى أدب القرون الثلاثة الأخيرة ، وما يزال هذان العلمان يحاولان حشر فكاهة عصر النهضة ضمن مفاهيمهما المحدودة عن الفكاهة والكوميديا، ناهيك عن أن هذه المفاهيم غير كافية بالمرة حتى عن فهم موليير.

إن رابليه هو الوريث والمتمم لألف عام من الفكاهة الشعبية. ويمثل إبداعه مفتاحا لا بديل عنه للولوج إلى ثقافة الفكاهة الأوربية بأسرها فى أكثر مظاهرها قوة وعمقا وأصالة.

وسوف نتعرض هنا لأكثر ظواهر أدب الفكاهة أهمية فى العصر الحديث . ونعنى بها إبداع جوجول ، ولا يهمنا فى هذا الإبداع سوى عناصر ثقافة الفكاهة الشعبية.

لن نتعرض لقضية التأثير المباشر وغير المباشر لرابليه على جوجول (من خلال ستيرن والمدرسة الطبيعية الفرنسية) ، إذ إن ما يهمنا هو ملامح إبداع جوجول التى حددتها العلاقة المباشرة بينه وبين أشكال الأعياد الشعبية فى مسقط رأسه.

كان جوجول عليما بالأعياد الشعبية وحياة الأسواق فى أوكرانيا، وقد شكلت خبرته بهما معظم قصص " أمسيات قرب قرية ديكانكا" ، " سوق سورو تشينيسك" ، " ليلة من ليالى شهر مايو"، " ليلة عيد الميلاد" ، " ليلة عيد القديس يوحنا كوبالا". إن مجموعة موضوعات العيد نفسه وجو الأعياد المتحرر المرح، يحددان مضمون هذه القصص وشخصياتها ونبرتها، فالعيد وما ارتبط به من خرافات وجو خاص من التلقائية والبهجة يخرجان الحياة من عاديتها ويجعلان المستحيل ممكنا (بما فى ذلك عقد الزيجات التى كانت من قبل مستحيلة) . وفى كل من أقاصيص الأعياد الخالصة التى ذكرناها آنفا وغيرها تؤدى الألاعيب الشيطانية، شديدة الشبه فى طابعها ونبرتها ووظائفها بتأثير الرؤى الكرنفالية المرحة ، والعالم السفلى والشعوذة من كل نوع ،

دورا جوهريا فيها[٢]، كما يحمل الطعام والشراب والحياة الجنسية فى هذه القصص طابع الاحتفالات والأعياد الكرنفالية التى تلى الصوم. نؤكد مرة أخرى الدور الكبير لتبديل الملابس (ارتداء الرجال ملابس النساء والعكس – المترجم) وأعمال الشعوذة المختلفة والضرب والفضائح. وأخيرا فإن الفكاهة عند جوجول فى هذه القصص هى فكاهة الأعياد الشعبية بصورة خالصة، إنها فكاهة تتسم بوحدة الأضداد والمادية العفوية. وهذا الأساس الشعبى للفكاهة عند جوجول يظل موجودا فيها حتى النهاية، على الرغم من التطور الجوهرى الذى دخل عليها فيما بعد.

إن مقدمة "الأمسيات" (وعلى الأخص فى الجزء الأول) قريبة فى بنائها وأسلوبها من مقدمات رابليه؛ فجميعها مبنى على الثرثرة المألوفة مع القارئ. تبدأ مقدمة الجزء الأول بمجموعة طويلة من الشتائم (الواقع أنها ليست شتائم الكاتب، وإنما الشتائم التى يحبها القراء): "ياله من أمر عجيب: أمسيات قرب قرية ديكانكا، وما عساها أن تكون هذه الأمسيات حتى يأتى مُربى نحل نكرة ليقحمها على العالم!" ثم يلى ذلك عدد من ألفاظ السباب المميز (" وإذاً بكل صعلوك تافه يروح يتسكع فى الفناء الخلفى ")، والقسم بالله واستنزال اللعنات ("ألا لعنة الله عليها" "ألا فليطوح بها الشيطان من أعلى الجسر"). نقابل أيضا هذا النموذج المميز: " وبدلا من أن يمد فوما جريجوريفتش يده ليومئ بها إيماءة نابية راح يمدها ليتناول كعكة ساخنة ". وفى المقدمة يصف جوجول تلميذا يمتلك ناصية اللغة اللاتينية (قارن هنا ما كتبه رابليه عن الطالب صاحب العربة المسقوفة)، وفى نهايتها يقدم لنا وصفا آخر لعدد من أصناف الطعام؛ أى نماذج للولائم.

نورد فيما يلى نموذجا للشيخوخة الراقصة (الموت الراقص تقريبا) من قصته " سوق سوروتشينيسك": " كان الجميع منهمكين فى الرقص، ولكن أكثر ما كان يثير التعجب ويولد فى أعماق النفوس شعورا مبهما، هو منظر النسوة العجائز بوجوههن المتهدلة التى كساها برد القبور وقد تدافعن وسط زحام الشباب الضاحكين المفعمين بالحياة. كانت النسوة يهتززن فى هدوء وقد لعبت الخمر برؤوسهن، دونما انفعال حقيقى أو إحساس بالفرح الطفولى، ودون أن يشتعل فى نفوسهن أى قدر من التعاطف أو يلقين بنظرة على العروسين الشابين، كانت الخمر وحدها التى تحركهن كما يحرك عامل آلة صماء ليجعلها شبيهة بالبشر".

وفى روايتى: "ميرجورود" و" تاراس بولبا" نتعرف على ملامح الواقعية "الجروتسكية"[٢]. لقد كانت تقاليد الواقعية " الجروتسكية" فى أوكرانيا (وفى بيلاروسيا) قوية وحيوية، وكان موطن هذه التقاليد فى الأغلب هو المدارس الدينية والأكاديميات والمساكن المخصصة لطلبتها (تميزت مدينة كييف بتل القديسة جينفياف وتقاليده الشبيهة). كان الطلاب الجوالون فى هذه المدارس يقومون هم وصغار القساوسة وصغار الكتبة بنشر أدب الفكاهة الملحمى الشفاهى Facetiae[٣] وكذلك النوادر والملح الصغيرة الشفاهية والمحاكاة الساخرة لقواعد النحو وما إلى ذلك من أنواع الفكاهة عبر أوكرانيا كلها. وقد لعبت مساكن الطلبة، بما عرفت به من طباع مميزة وحقوق فى التحرر، دورا جوهريا فى تطور الثقافة فيها. لقد كانت تقاليد الواقعية " الجروتسكية" ما تزال حية فى المعاهد التعليمية الأوكرانية (فضلا عن وجودها فى المعاهد التعليمية الدينية) فى عصر جوجول وماتلاه من عصور، كما ظلت هذه التقاليد حية فى المناقشات المحتدمة حول موائد المثقفين الأوكرانيين من الطبقة الوسطى (الذين خرجوا أساسا من الأوساط الدينية). بالطبع لم يكن من الممكن ألا يتعرف جوجول على هؤلاء المثقفين بشكل شفاهى حيوى، بالإضافة الى تعرفه عليهم على نحو عميق فى مصادرهم المكتوبة. وأخيرا فقد أحاط جوجول بالجوانب الجوهرية فى الواقعية الجروتسكية عند ناريجنى[٤] وتوغل فى إبداعه. لقد كان الضحك المسلى عند تلاميذ المدارس الدينية وثيق الصلة بالضحك الذى عهدناه فى الأعياد الشعبية والذى سمعناه يدوى فى

"الأمسيات" ، وفى الوقت نفسه كان هذا الضحك الأوكرانى لهؤلاء التلاميذ بمثابة الصدى البعيد لضحك أعياد الفصح الغربى Risus paschalis الذى تردد فى جنبات مدينة كييف. ولهذا نجد أن عناصر الأعياد الشعبية فى الفلكلور الأوكرانى وكذلك عناصر الواقعية الجروتسكية عند التلاميذ، يمتزجان على نحو حيوى رشيق فى كل من "فييه" وتاراس بولبا " تماما كما امتزجت، وعلى نحو حيوى أيضا، العناصر نفسها فى رواية رابليه قبل ذلك بقرون ثلاثة. إن شخصية طالب الدين الديمقراطى الصعلوك من أمثال خومابروت الذى مزج بين حكمة اللاتين والفكاهة الشعبية من جانب ، وقوة الفتوات والشهية والشره الذى لا حدود له من جانب آخر، هى شخصية شديدة الشبه بأخواتها فى الغرب من أمثال بانورجا والأخ جان على وجه الخصوص.

ويمكن بفضل التحليل الواعى لـ"تاراس بولبا " أن نتعرف ، بالإضافة الى كل الجوانب التى ذكرناها، على شخصيات الفتوات المرحين المألوفة لنا عند رابليه وكذلك على نماذج المذابح الدموية الهائلة المميزة لديه، وأخيرا يمكن أن يكشف لنا طريقة البناء المميزة ذاتها، وعن بيئة "سيتش" المتحررة، وعن العناصر العميقة الأصلية ليوتوبيا الأعياد الشعبية فى هذه المدينة، والتى يمكن اعتبارها الشكل الأوكرانى لأعياد الإله "ساتورن" Saturnalia الماجنة. وسنجد فى "تاراس بولبا" أيضا العديد من العناصر الكرنفالية. ففى مستهل القصة، على سبيل المثال، نرى وصول الطالبين، ثم المشاجرة بالأيدى بين أوستابا وأبيه (هذه "لكمات طوباوية" تنتمى بقدر معلوم إلى أعياد الإله ساتورن).

وفى القصص البطرسبورجية، وفى كل ما تلاها من إبداعات جوجول نجد عناصر أخرى أيضا لثقافة الفكاهة الشعبية، كما نجدها – قبل كل شىء– فى الأسلوب نفسه. لا ينبغى هنا أن نشكك فى التأثير المباشر لأشكال مسرح الشارع وسرادقات العروض الشعبية الهزلية.

إن الشخصيات والأسلوب فى "الأنف" مرتبطان، بطبيعة الحال، بستيرن وأدبه : وقد كانت هذه النماذج شائعة فى تلك السنين. وفى الوقت نفسه فقد استوحى جوجول موضوع الأنف – هذا الأنف الجروتسكى التواق للحياة المستقلة– من السرادق الروسى ومن البولتشينيلا[٥] على الطريقة الروسية؛ أى من بتروشكا[٦]. لقد استوحى جوجول من هذه السرادقات أيضا الأسلوب الذى يمزج فى سياق العمل بين كلام منادى السرادق، بما تحويه نداءاته من مظاهر الإعلان الساخر ومدح العرض، وافتقاد هذه النداءات للمنطق واحتوائها على ساقط القول. هنا نجد التأثير المباشر للكوميديا الشعبية مقترنا بظواهر أسلوب جوجول وبالمجاز على طريقة ستيرن (وبالتالى بالتأثير غير المباشر لرابليه).

إن عناصر "النداءات"، سواء المفتقدة للمنطق أو العبارات الشفاهية السخيفة الأكثر تطورا، هى من أكثر العناصر انتشارا عند جوجول. إنها تمثل ـ على وجه الخصوص ـ أجزاء لا تتجزأ من وصف دعاوى التخاصم وبيروقراطية الدواوين والنمائم والقيل والقال. خذ مثلا الظنون التى ساورت الموظفين حول "تشيشيكوف"، واللغط الذى أثاره "نوزدريف" فى هذا الشأن، والنقاش الذى دار بين السيدتين، وأحاديث تشيشيكوف مع ملاك الأراضى بشأن شراء الأنفس الميتة وما إلى ذلك. ينبغى علينا أيضا ألا نشك فى العلاقة بين هذه العناصر وأشكال الكوميديا الشعبية والواقعية الجروتسكية.

سوف نتعرض فى النهاية إلى جانب آخر. لقد كان بمقدور التحليل الواعى أن يكشف لنا عن أشكال المواكب المرحة (الكرنفالية الطابع) فى الجحيم وفى عالم الموت. إن "الأنفس الميتة" هى أعظم تواز للكتاب الرابع لرابليه؛ أى لرحلة بانتا جرويل، ليس من قبيل الصدفة بطبيعة الحال أن عنصر الآخرة موجود فى فكرة رواية جوجول ("الأنفس الميتة") وفى عنوانها. ومن الناحية الظاهرية فإن الرواية تبدو أكثر شبها بجحيم كيفيدو[٧]، ولكن المضمون أقرب إلى عالم

الكتاب الرابع لرابليه. سنجد فى هذه الرواية أيضا الأوباش وسقط متاع "الجحيم" الكرنفالى، إلى جانب مجموعة كاملة من الشخصيات التى يمكن اعتبارها تجسيدا للتجديف الاستعماري. لعل التحليل الواعى كان سيكشف لنا أيضا عن العديد من العناصر التقليدية لكرنفال الجحيم والعالم السفلى. إن نموذج "الرحلة" نفسه ("الموكب") الذى قام به تشيشيكوف هو نموذج زمكانى (كرونوتوبي) للحركة، ومن الطبيعى أن مادة ضخمة من نظام آخر وتقاليد أخرى قد أثرت ولعبت دورا فى التركيب المعقد للأساس التقليدى الراسخ "للأنفس الميتة".

سنجد فى إبداع جوجول كل عناصر ثقافة الأعياد الشعبية تقريبا. لقد كان جوجول ميالا بطبعه للكرنفال، وإن كان هذا الميل فى واقع الأمر، فى معظم الأحوال، يتسم بالرومانطيقية، واتخذ لديه أشكالا مختلفة للتعبير. نود أن نذكر هنا بالخصائص الكرنفالية الشهيرة الخالصة للسفر السريع وارتباطها بالرجل الروسى : "ومن هو ذلك الروسى الذى لا يهوى الانطلاق بأقصى ما يمكنه من سرعة؟ وقد تاقت روحه لأن تدور وتدور وتنهمك فى الملذات وأن يصيح: "اللعنة على كل شيء!" ألا تتعطش روحه حقا لذلك؟" ثم نقرأ بعد ذلك بقليل : "الطريق يطير بلا عودة إلى البعد السحيق، وفى التتابع الخاطف للأشياء يكمن أمر رهيب، إذ يصبح من المستحيل أن تعود الأشياء التى اختفت   نؤكد هنا هذا الانهيار الذى يصيب كل ما هو ساكن. إن الإحساس الخاص "بالطريق" عند جوجول يحمل أيضا، كما عبر جوجول عن ذلك فى كثير من المناسبات، طابعا كرنفاليا خالصا.

وليس غريبا على جوجول أيضا المفهوم "الجروتسكي" للجسد البشري. ها هى إحدى المسودات المميزة للجزء الأول من "الأنفس الميتة" : "وفى الواقع لا توجد على ظهر الأرض مثل هذه الوجوه التى لا تشبه سحنة منها سحنة أخرى بالتأكيد، هذا الأنف الضخم عند هذا، وهذه الشفاه عند ذاك، وتلك الخدود عند الثالث، وقد راحت تمد سلطانها حتى على حساب العينين والأذنين، بل الأنف نفسه الذى أصبح يبدو كزرٍ فى صديرية. هذه ذقن طويلة يضطر صاحبها فى كل دقيقة أن يغطيها بمنديله حتى لا يكشف سرها. كم من الناس هنا لا يشبهون البشر فى شيء. أحدهم يشبه تماما كلبا يرتدى الفراك، حتى أن المرء ليتعجب لماذا يحمل فى يده عصا؟ أغلب الظن أنه سيضرب بها أول من يقابله   "

سنجد عند جوجول أيضا النظام المتتابع لتحول الأسماء إلى كني. يكشف جوجول بدرجة من الوضوح النظرى عن وحدة الأضداد وعن المدح   الهجاء. سنجد جوجول فى الجزء الثانى من "الأنفس الميتة" يطلق على إحدى المدن لقب "تفوسلافل"! (تفو من البصق وسلافل من المجد المترجم)، كما سنجد لديه أيضا هذه النماذج المألوفة من العبارات التى يجمع   فيها بين المدح والسباب (وعلى صورة اللعنة المزوجة بالإعجاب والمباركة): "عليك اللعنة أيتها البراري، كم أنت جميلة!".

كان جوجول يشعر بعمق بالطابع الكونى الشامل للفكاهة التى يقدمها، لكنه لم يكن يستطيع فى الوقت نفسه أن يجد المكان الملائم أو الأساس والتفسير النظرى لمثل هذه الفكاهة فى ظروف الثقافة "الجادة" للقرن التاسع عشر. وعندما قام فى أحاديثه بشرح أهمية الفكاهة، لم يكن يملك الشجاعة، بداهة، لأن يكشف حتى النهاية عن طبيعة الفكاهة وخصائصها الكلية الشعبية. كان جوجول يقوم أحيانا بتبرير فكاهته بأنها مقيدة بأخلاق العصر. وكثيرا ما حدَّ منها وخفف من نبرتها دون إرادة منه. موجها مبرراته لمن أرادوا   على قدر فهمه   سماعها. لكنه وفى ـ الوقت نفسه ـ حاول بإخلاص أن يضع هذه القوة الهائلة للضحك فى الإطار الرسمي، بعد أن أعاد تشكيلها لتنفجر خارجة من إبداعه هو الفكاهي. لم يسمح التأثير السلبى الأول "الساخر" وهو يعكس المفاهيم المألوفة   للمراقبين ذوى النظرة المباشرة، أن يروا الجوهر الإيجابى فى هذه القوة.

وها هو جوجول يتساءل فى مقاله المعنون "المسرح الجوال" (١٨٤٢) : "لماذا أصبح قلبى حزينا هكذا؟" ثم يجيب بقوله: "إن أحدا لم يلحظ الشخصية الشريفة فى مسرحيتى السابقة"، ثم يواصل جوجول حديثه، بعد أن يكشف "أن هذه الشخصية الشريفة النبيلة إنما هى الفكاهة" قائلا: "كانت نبيلة لأنها عقدت العزم على أن تؤدى دورها على الرغم من المغزى الضئيل الذى حظيت به فى هذا الكون". معنى "ضئيل"، حقير، شعبي، أعطى لهذه الفكاهة "النبيلة"، حسب تعريف جوجول، وكان بإمكانه أن يضيف "الربانية"، إذ على هذا النحو يضحك الآلهة فى الشعر الفكاهى الشعبى فى الكوميديا الشعبية القديمة. لم تكن الفكاهة قد تشكلت (باعتبارها "شخصية فاعلة") فى كل التفسيرات المحتملة التى شاعت آنذاك. وفى المصدر السابق نفسه كتب جوجول قائلا: "أبدا، إن الضحك أكثر وأعمق مغزى مما يظنون، أنا لا أتحدث عن هذا الضحك الذى يأتى نتيجة النزق العابر أو الطبع السوداوى أو الميل المريض للشخصية. لا ولا عن الضحك السطحى الذى يستهدف التسلية فى الأعياد أو إلهاء الناس. وإنما أعنى هذا الضحك الذى يخرج من الطبيعة النورانية للإنسان أسمى ما فيها؛ ففى أعماق هذه الطبيعة يكمن النبع الدفاق للضحك نفسه

لا، ليسوا بعادلين أولئك الذين يقولون إن الضحك يثير الاستياء، إن ما يثير الاستياء حقا هى الكآبة، أما الضحك فهو نوراني. لعل هناك أمورا كثيرة يمكن أن تثير سخط الإنسان وامتعاضه عند تعريته، ولكن عندما يمتلىء الإنسان بقوة الفكاهة فسرعان ما تحل فى نفسه السكينة. وآسفاه، هؤلاء الناس لن يستمتعوا أبدا بالقوة العظيمة فى الضحك: يظنون أن المضحك هو الدنيء، ويصفون كل ما يقال بقوة وفظاعة وبصوت متهدج بالراقي".

لم يكن ضحك جوجول "الإيجابي"، "النوراني"، "الرفيع" الذى نما فى بيئة ثقافة الفكاهة الشعبية مفهوما (وما تزال جوانب كثيرة منه غير مفهومة إلى يومنا هذا). لقد كانت الفكاهة عنده على النقيض من فكاهة الهجاء[٨] Satire هى التى حددت كل ما هو رئيس فى إبداع جوجول. باستطاعتنا أن نقول إن الطبيعة الداخلية عنده قد جذبته للضحك "مثل الآلهة"، ولكنه كان يرى أن من الضرورى أن يبرر ضحكه فى إطار الأخلاق الإنسانية المقيدة لزمنه.

على أن هذه الفكاهة كانت تتكشف كاملة فى الإبداع الفنى عند جوجول، وذلك من خلال بنية اللغة ذاتها لديه. لقد دخلت الحياة الشفاهية العامية للشعب إلى هذه اللغة بكل حرية واستخدم جوجول فيها كلاما لم يسبق نشره. إن كراسات جوجول مليئة حرفيا بالكلمات الشاذة والغامضة والمتناقضة ambivalence، سواء من ناحية المعنى أو النطق، بل إنه كان عازما على إصدار "معجم اللغة الروسية"، أكد فى المقدمة التى أعدها له: "يوما بعد الآخر يبدو لى أن إصدار هذا المعجم بات ضروريا، ففى خضم الحياة الغريبة لمجتمعنا، هناك القليل من الأمور التى تميز روح الأرض والشعب. الكلمات الروسية الأصيلة تقتلع من جذورها ويتم تحريف معناها الحقيقى والمباشر، بعض الكلمات تكتسب معانيا جديدة بعضها يطويه النسيان إلى الأبد. كان لدى جوجول إحساس قوى بحتمية وقوع الصراع بين عفوية اللغة الشعبية وطبقات اللغة الميتة. لقد كان غياب لغة واحدة يمكن الاستناد إليها فى الممارسات اللغوية اليومية، من الأمور المميزة للوعى فى عصر النهضة. أما اللغة الشعبية ـ والتى لا يمكن الدخول معها فى نزاع ـ فقد تركت أثرها بأن أبدعت أبنية من طبقات الكلام سمحت للفكاهة بكافة أشكالها أن تتفاعل من خلالها جميعا. وفى هذه اللغة سنلحظ تحررا كاملا لكل المعانى غير المطروقة أو المحظورة.

وفى هذه اللغة تبدأ المعانى الضائعة فى الماضي، المعانى المنسية فى التواصل مع بعضها بعضا آخذة فى الخروج من قشرتها، تواقة لأن يتم استخدامها وأن تضم إلى باقى المعاني. إن الروابط اللغوية ذات الدلالة، والتى كانت قائمة فقط فى سياق تعبيرات محددة، وفى حدود أبنية كلامية

بغينها، بحيث لم يكن من الممكن انتزاعها من هذا السياق لارتباطها بالمواقف التى أوجدتها أصلا، أصبحت تكتسب فى ظروف استخدام تلك اللغة إمكانية البعث والتواصل مع الحياة العصرية. من ناحية أخرى ظلت بعض المعانى غير مرئية، كما لو أنها قد كفت عن الوجود، أو لم تعد قادرة على البقاء أو الاندماج فى السياقات الدلالية المجردة (التى تمت صياغتها بإتقان شفاهة أو كتابة)، وكأنها سقطت إلى الأبد بعد أن جاءت لتعبر بالكاد عن وقائع حية لم تتكرر. هذه المعانى لم يعد لها حقوق مشروعة فى اللغة المعيارية المجردة لكى تدخل فى نظام وجهة النظر؛ لأن هذا النظام لبس نظاما لمعانى الأفكار، وإنما هو الحياة نفسها تتكلم. إن التعبيرات الموجودة عادة خارج اللغة الأدبية ولغة العمل واللغة المستخدمة فى المواقف الجادة (أى عندما يضحك الناس ويغنون ويتشاتمون ويحتفلون بالأعياد ويقيمون الولائم عموما عندما يفلت الناس من إسار حياتهم الرتيبة) لا يمكنها بالطبع أن تدعى أنها تمثل اللغة الرسمية الجادة. على أن هذه المواقف والصيغ الكلامية لا تموت، على الرغم من أن الأدب يمكنه أن يتناساها أو حتى يتجنبها.

ولهذا فإن العودة إلى اللغة الشعبية الحية أمر ضروري، وهذه اللغة تتحقق بشكل ملموس للجميع فى إبداع المعبرين العباقرة عن الوعى الشعبى من أمثال جوجول. هنا يزول التصور البدائي، الذى يتشكل عادة فى الدوائر المعيارية من شيء ما وحركة ما مباشرة إلى الأمام. ويتضح لنا أن كل خطوة جوهرية إلى الأمام تصاحبها عودة إلى البداية ("إلى الأصول")، أو بتعبير أدق، إلى تجديد الأصول. إن السير إلى الأمام أمر لا تقدر عليه سوى الذاكرة، لا النسيان. إن الذاكرة تعود إلى البداية وتجددها. وبالطبع فإن الاصطلاحين : "إلى الأمام" و "إلى الخلف" يفقدان فى هذا الفهم المطلق المعزول، أو بالأحرى يكشفان من خلال تفاعلهما عن الطبيعة الحية المفارقة للحركة التى بحثها الفلاسفة (من اليونانيين إلى برجسون) وفسروها بأشكال مختلفة. وإضافة إلى اللغة، فإن هذه العودة تعنى إحياء الذاكرة الفاعلة المتراكمة فى أكمل معنى لها. إن ثقافة الفكاهة الشعبية هى واحدة من وسائل هذا الإحياء التجديد، وهى التى تم التعبير عنها بوضوح عند جوجول.

لقد تشكلت الكلمة الفكاهية عند جوجول بحيث لا يكون هدفها مجرد الإشارة السطحية إلى الظواهر السلبية المختلفة، وإنما كشف ما هو متميز فى هذا العالم كله.

فى هذا الصدد تتحول منطقة الضحك عند جوجول لتصبح منطقة للتواصل. هنا يتحد المتناقض والمتنافر، ويعود الضحك ووسيلة للاتصال. تسحب الكلمات وراءها الانطباعات الكلية للاتصال: أنواع الكلام البعيدة دائما عن الأدب، الثرثرة البسيطة (عند النساء) تظهر هنا وفى هذا السياق باعتبارها مشكلة لغوية، باعتبارها أمرا عظيم الأهمية ينتشر خلال هذه الثرثرة التى قد تبدو غير ذات معنى.

فى هذه اللغة يحدث خروج عن المعايير الأدبية للعصر، ويتم الارتباط بأشكال واقعية أخرى تفجر السطح الرسمى المباشر و "المهذب" للكلام. إن عملية تناول الطعام، بل كافة ظواهر الحياة المادية الجسدية على وجه العموم، وكذلك أى شكل شاذ لأنف أو لورم الخ تتطلب لغة أخرى لرسمها، حيل جديدة، تطابقات، نضالا مع ضرورة التعبير بدقة دون الإخلال بالقاعدة وفى الوقت نفسه فمن الجلى أن عدم الإخلال هذا أمر مستحيل. بالطبع يحدث تحطيم، وتقفز الفكرة من أقصى هذا الطرف إلى أقصى الطرف الآخر، ويظهر السعى للحفاظ على التوازن والإحباطات الملازمة. إن التحولات الكوميدية تكشف الطبيعة المتنوعة للكلمة وتظهر طرق تجددها.

إن الرقص المتهتك والخصال الحيوانية فى الإنسان إلى آخره، تستخدم لهذا الغرض. لقد أولى جوجول اهتماما خاصا بالرصيد الكبير من إيماءات الأيدى والشتائم، غير مستخف ولا مزدر لأى من خصائص لغة الفكاهة التى يستخدمها الشعب. كانت الحياة غير الرسمية البعيدة عن الرتب والألقاب تجذبه إليها بقوة غير عادية، على الرغم من أنه فى شبابه كان يحلم بسترة

رسمية ورتبة رفيعة، لقد وجدت الحقوق المنتهكة للفكاهة فى جوجول النصير والمعبر عنها، على الرغم من أنه كان يفكر طوال حياته فى إنتاج أدب جاد، مأساوى ذى طابع أخلاقي.

إننا نري، على هذا النحو، الصدام والتفاعل بين عالمين : عالم شرعى ورسمى تماما تشكله الرتب والرسميات، ويتم التعبير عنه من خلال الحلم "بحياة المدينة"، وعالم ليس فيه سوى الضحك والهزل. عالم لا شيء جاد فيه سوى الضحك.

إن السخافة والعبث اللذين يسودان هذا العالم يبدوان، على عكس كل شيء، هما الأساس الداخلى الحقيقى لذلك العالم الظاهري. لقد سجل جوجول بكل دقة هذا العبث المرح فى المصادر الشعبية صاحبة التراكيب اللغوية المتنوعة.

إن عالم جوجول، بالتالي، هو عالم موجود دائما فى منطقة الاتصال (مثله فى ذلك مثل أى تصوير فكاهي). وفى هذه المنطقة تصبح جميع الأشياء مرة أخرى ملموسة، وتصبح الولائم المقدمة بالوسائل الكلامية قادرة على فتح الشهية، أضف إلى ذلك التصوير التحليلى لبعض الحركات التى ما تزال تحتفظ بقيمتها. كل شيء يصبح حقيقيا ومعاصرا وواقعيا.

عندما يتعلق الأمر بمنطقة الذكريات فإن جوجول لا ينقل إلينا شيئا جوهريا. إن ماضى تشيشيكوف، على سبيل المثال، يقع فى منطقة سحيقة ويقدم لنا بمستوى آخر من الكلام، بخلاف زمن بحثه عن "الأنفس الميتة"، لا فكاهة فى الماضى .

إن الشخصية تتكشف بصورة واقعية عندما يعمل الضحك باعتباره عاملا موصلا وموحدا وصادما للجميع.

إن عالم الضحك هو عالم مفتوح دائما للتفاعل مع كل جديد. إن المفهوم التقليدى العادى عن الكلى وعن تحقق الدلالة من خلال الكامل فقط، هو مفهوم ينبغى مراجعته وتناوله على نحو أعمق.

إن المعاصرة عند جوجول تنتمى إلى "الزمن الكبير" بفضل الثقافة الشعبية.

إن هذه المعاصرة تبدو فى عمق الشخصيات الكرنفالية وارتباطها في مجموعات : شارع نيفسكى وعالم الموظفين والدواوين الحكومية والإدارات (تبدأ قصة "المعطف") بهذه الشتيمة : ("إدارة الحقارات واللغو "). إننا ندرك هذه المعاصرة دفعة واحدة فى هذه الشخصيات. الموت الساخر: لنر هذا الموت الضاحك عند جوجول فى نولبا الذى فقد غليونه وفى أكاكى أكاكيفيتش المحتضر (لنتذكر هذيان ما قبل الموت والشتائم والتمرد) ثم مغامراته فى العالم الآخر.

إن المجموعات الكرنفالية، فى جوهرها، مأخوذة من الفكاهة الشعبية، من الحياة "الحقيقية"، "الجادة"، "الضرورية". لا توجد وجهات نظر تقف فى مواجهة الضحك. الضحك هو "البطل الإيجابى الوحيد".

إن الجروتسيك، عند جوجول، بالتالي، ليس خرقا سطحيا للمعايير، وإنما نفى لكل المعايير التجريدية الجامدة التى تدعى المطلق والخلود. إن جوجول ينفى البدهى ولا يعترف بعالم "من البدهى أن ، يفعل ذلك فى سبيل المفاجئ ومن أجل الحقيقة غير المتوقعة. كأنه يقول : لا ينبغى توقع الخير من الثابت والمعتاد وإنما من "المعجزة". إن "الجروتسيك" يضم فى ثناياه الفكرة الشعبية لتأكيد الحياة وتجديدها.

إن شراء "الأنفس الميتة" وردود الفعل المتباينة تجاه اقتراح تشيشيكوف تكشف أيضا انتماءه للتصورات الشعبية بشأن العلاقة بين الحياة والموت والسخرية الكرنفالية فيهما. سنجد هنا أيضا عنصر اللعب الكرنفالى مع الموت وحدود الحياة مع الموت (فى تأملات سوباكيفيتش، على سبيل المثال، حول أنه لا فائدة ترجى من الأحياء، وفى خوف كوروبوتشكا من مسألة بيع الأنفس الميتة واستخدام المثل الشعبى القائل : "أسند سياجك ولو بجثة" الخ)، حيث يتضح اللعب

الكرنفالى فى الصدام بين التافه والجاد والمرعب، وفى التلاعب بصورة كرنفالية بالتصورات حول الخالد واللانهائي(التخاصم اللانهائي، السخف اللانهائى   الخ)، وعلى هذا النحو بدت رحلة تشيشيكوف لا نهائية.

عبر هذا الأفق تراءى لنا، وعلى نحو دقيق، المقارنة مع النماذج الواقعية وموضوعات البناء الاجتماعى فى المجتمع العبودى (بيع الناس وشراؤهم). إن هذه الشخصيات والموضوعات تسقط بسقوط القنانة. أما شخصيات جوجول وموضوعاته فهى خالدة، إنها شخصيات الزمن الكبير وموضوعاته، إن الظاهرة التى تنتمى إلى الزمن الصغير يمكن أن تكون سلبية تماما، كريهة فحسب، ولكنها فى الزمن الكبير تكون متناقضة، ولكنها تؤخذ على نحو جيد كما لو كانت جزءا من الحياة نفسها. إن شخصيات مثل: بليوشكين، وسوباكيفيتش، وغيرها تنتقل من المستوى الذى لا نملك فيه سوى الرغبة فى تحطيمها أو كراهيتها أو قبولها باعتبارها شخصيات زالت، إلى مستوى الخلود حيث يتم عرضها باعتبارها شخصيات دائمة تقدم الواقع الحاضر.

إن الهجَّاء المضحك، ليس بالضرورة دائما شخصا مرحا. إنه كئيب عبوس بدرجة ما. إن الضحك عند جوجول ينتصر على كل شيء. لقد خلق جوجول نوعا خاصا من التطهير من الحقارة.

لعلنا نكون قد طرحنا ـ وعلى نحو صحيح ـ إشكالية الفكاهة عند جوجول على أساس دراسة ثقافة الفكاهة الشعبية لديه.

الهوامش:

(١) ميخائيل باختين. إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر النهضة. موسكو، "خودوجيستفينايا ليتيرتورا"، ١٩٦٥، والمقال المنشور هنا هو مقطع من رسالة دكتوراه باختين لم يضمها كتابه المذكور.

(٢) نؤكد هنا النموذج الكرنفالى تماما للعب العبثى من عالم الجن والعالم السفلى فى قصة "الوثيقة المفقودة".

(٣) Facetiae : نوع من أنواع القصص الفكاهى الملحمى ذاع فى عصر النهضة، ثم انتشر فى روسيا فى نهاية القرن السابع عشر (المترجم).

(٤) ناريجني، فاسيلى تروفينوفيتش (١٧٨٠   ١٨٢٥) كاتب روسي. له رواية "رحلة الأمير جافريل سيمونوفيتش تشيستياكوف" وهى هجائية تسخر من النبلاء (المترجم).

(٥) Pulcinella : شخصية من الكوميديا ديلارتى الإيطالية (المترجم).

(٦) بتروشكا : الشخصية الرئيسة فى عروض العرائس الروسية الشعبية، وهو البطل المرح الذى لا يهزم والمدافع عن الضعفاء والمهانين (المترجم).

(٧) انظر كيفيدو (Quevedo y Villegas) فى كتابه الرؤى (كتبت فى الفترة من ١٦٠٧ إلى ١٦١٣ وصدرت فى عام ١٦٢٧). فى جحيم كيفيدو نرى ممثلى مختلف الطبقات والمهن فى هجائية تفتقد العمق ووحدة الأضداد الحقيقية.

(٨) إن مفهوم الهجاء هنا Satire يستخدم بالمعنى الدقيق للكلمة كما وضعها مؤلف كتاب "إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر النهضة" . موسكو، ١٩٦٥.

كتاب

النقد الحضاري : هشام شرابي

عرض: ماجد مصطفى

هذا كتاب بالغ الأهمية، ليس لأنه يعالج مشكلات الواقع العربي من منظور حضاري، في جرأة وحيوية وعمق فكري وحسب، بل لما ينطوي عليه من رؤية نقدية لامست عصبا عاريا في أوضاعنا الحضارية وأوجاعنا التي تتهدد وجود الأمة العربية ذاته، في هذه الحقبة الراهنة التي تمر بها. ولم يكن غريبا أن يعيد مؤلفه طبعه ثلاث مرات (١٩٩١، و١٩٩٩، و٢٠٠٠) بعناوين متقاربة، نظرًا لإقبال القارئ العام والمتخصص على قراءته ودراسته وفحص مقولاته.

إنه كتاب **"النقد الحضاري لواقع المجتمع العربي المعاصر"** للمفكر الفلسطيني البارز "هشام شرابي" أستاذ تاريخ الفكر الأوروبي الحديث في جامعة جورج تاون في واشنطن، وصاحب المؤلفات العديدة باللغتين العربية والإنجليزية، منها: "المثقفون العرب والغرب"، و"السياسة والحكومات في الشرق الأوسط"، و"الدبلوماسية والاستراتيجية في الصراع العربي الإسرائيلي"، و"مقدمات لدراسة المجتمع العربي"، وكتابه المهم: **"النظام الأبوي"** (أو: البنية البطركية Neopatriarchy: A Theory of Distorted Change in Arab Society, New York: Oxford University Press, 1988)، الذي يعالج إحدى القضايا المحورية في مشروعه الفكري مما دعا الشاعر السوري أدونيس إلى أن يوجه تحية لمؤلفه: "المفكِّر الكبير هشام شرابي، الكاتب العربيّ الأوّل الذي خصّص لمسألة البطركيّة (النّزعة السّلطوية الأبويّة) ونتائجها المدمّرة في الحياة العربيّة كتابًا كاملاً في غاية الأهميّة. إنه من الكتب التي تذكّر بما يقوله المفكّر الألماني ليختنبرغ، مخاطبًا أحدَ مواطنيه، في إشارة الى أحد الكتب: إن كنتَ لا تملك إلاّ بنْطالين، فَبعْ واحدًا منهما، لكي تقتنيَ هذا الكتاب"(جريدة الحياة ٢٠٠٢/١٢/١٢).

المحور الثاني في مشروع هشام شرابي الفكري هو محور "النقد الحضاري". وربما كان مفهوم "الأزمة الحضارية"، وبالتالي "النقد الحضاري" مما ظهر وتردد في كتابات المفكرين العرب عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧ على وجه الخصوص؛ لذلك فعنوان كتاب هشام شرابي لا يجبه قارئه بأي درجة من الغرابة أو الغموض على الرغم من كونه يعالج موضوعًا جديدًا يحمل دلالته الاصطلاحية التي لم تكن موجودة من قبل.

نقد حضاري أم نقد ثقافي؟، الأبوية، الحركة النسائية، المجتمع العربي المعاصر في مواجهة الغرب والتجربة الحضارية الغربية، الحركة النقدية العربية المعاصرة، معنى الحداثة وما بعد الحداثة، مفهوم التخلف الحضاري وبأي صورة ينطبق على كل من المشرق والمغرب العربيين؟

هذه بعض الموضوعات التي يعالجها كتاب "النقد الحضاري" (٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط – الطبعة الثالثة – بيروت – الناشر: دار نلسن، السويد)، وهو مجموعة من المقالات والمحاضرات والبحوث، بعضها مترجم عن الإنجليزية، صدر أولها في مطلع الثمانينات وآخرها سنة ٢٠٠٠، ويحتوي على أربعة فصول:

الفصل الأول: لغة النقد الحضاري

الفصل الثاني: الذات في صورة الآخر

الفصل الثالث: معنى الحداثة

الفصل الرابع: نقد الواقع العربي

وفي تقديمه للكتاب يستعرض المؤلف الأفكار التي حاول معالجتها في هذه الفصول الأربعة: قضية اللغة، والمفاهيم التحليلية التي يتطلبها تكوين خطاب نقدي "فعال" ينبثق من حوار فكري يقوم على تعدد المواقف والاتجاهات ويسعى إلى رؤية واضحة المعالم تتجاوز الخلافات العقائدية والفلسفية ويتجسد في عملية فكرية تراكمية، وقضية المرأة، وموضوع الحداثة، وعملية التغيير الاجتماعي. وهدفه من ذلك: هو الخروج من المتناقضات التي نتخبط فيها، تناقضات الفكر والنظر وتناقضات التعامل مع الواقع الذي نعيشه في ممارستنا، وإزاء بعضنا البعض، وتجاوز أنماط الفكر القديم وابتداع أنماط فكر جديد يغير نظرتنا إلى المجتمع والعالم ويمكننا من تغيير أنفسنا ومن بناء مجتمع حديث، الأمر الذي لم تستطع نهضة "نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين" تحقيقه: تحديث المجتمع – إقامة نظام ديمقراطي عربي صحيح – تحرير المرأة. ونتج عن ذلك: إخفاق حركة الإصلاح والعلمنة، وتعزيز سلطة **النظام الأبوي** (بشكليه التقليدي والمستحدث)، وتراجع حركة التحرير، وعودة العصبيات الدينية والقبلية والإثنية، وانحسار المد القومي مع نهايات القرن العشرين، على الرغم من توفر كافة الإمكانات المادية بشكل غير مسبوق في التاريخ (ربما باستثناء إسبانيا في القرن السادس عشر).

ومن هنا جاءت ولادة "النقد الحضاري" الذي يختلف عن النقد الأدبي؛ أولاً: من حيث الموضوع (الواقع المعيش لا الواقع المتخيل). وثانيًا: من حيث المنهج.

فالنقد الأدبي يتناول تمثّل الواقع من خلال اللغة، أما النقد الحضاري فيقوم على استخدام المفاهيم والمصطلحات التي تحكم العلوم الاجتماعية والإنسانية لتحليل الواقع ونقده (تفكيكه). في النقد الأدبي تتم العملية النقدية ضمن إطار فني (استطاطيقي)، وفي النقد الحضاري تتم هذه العملية في إطار تاريخي (اجتماعي). وإذا كان هدف النقد الأدبي: التذوق أو – ما يسميه شرابي – التفهم الاستطاطيقي، فهدف النقد الحضاري: التفسير النقدي؛ إذ مهمة النقد الحضاري – من وجهة نظر شرابي – مهمة "سياسية" ترمي إلى الفعل في الواقع من خلال تغيير وعي الواقع، أي من خلال بلورة مفاهيم وصيغ فكرية تخلخل الخطاب السائد الذي يحجب الواقع ويموه حقيقته، وتقيم بوجهه خطابًا مضادًا يكشف حقيقته ويحدد طرق ووسائل تغييرها.

"إن النقد الحضاري لا يستطيع بحد ذاته تحقيق أي شيء على صعيد الممارسة المباشرة. لكنه يسلّط الضوء على الواقع وتاريخه ويكشف عن حقيقته الظاهرة والخفية ويخطط أساليب ومتطلبات تجاوزه راسمًا الخريطة الفكرية التي تضيء سبل الفكر والممارسة معًا. بهذا فإن النقد الحضاري يشكل الشرط الأساسي لعملية التغيير الاجتماعي وهو الخطوة الأولى لأية حركة اجتماعية جدّية ترمي إلى استئصال الأبوية من مجتمعنا وإلى السير به نحو مستقبل آخر يقرره أبناؤه لا المتسلطون عليه أو القلة المنتفعة منه"(ص١٧).

في **الفصل الأول** – وهو فصل تنظيري – يطرح شرابي مقولات نظرية ويناقشها. فهناك العقول الأبوية الجامدة المتحجرة، وواقع مجتمعنا الأبوي الخانق الذي يرفض التغيير في اللغة

والفكر، حتى "إننا نقرأ كما نكتب، هو الأسلوب نفسه: الخضوع بالفكر والكلمة إزاء الثقافة المهيمنة التي تفرض سلطتها وذوقها وقيمها وآدابها وتقاليدها"(ص٢٢). والمثقف العربي يعيش في وهم أنه قادر على تجاوز الثقافة الأبوية إذا تعامل معها، مع أنه لا يمكن مجابهة الواقع السياسي والثقافي المهيمن في المجتمع الأبوي مجابهة حقيقية من داخله، بل المجابهة الحقيقية لا تحدث إلا بالخروج من الأطر الأبوية وباستعمال لغة تختلف عن لغة السلطة وقادرة — بالتالي — على خلخلة الفكر المهيمن وإقامة أسس وعي جديد (ص٢٣).

ويطرح شرابي عددًا من التساؤلات ويحاول الإجابة عليها:

مجابهة التيار الديني الأصولي تشكل جزءًا أساسيًا من مهمة الحركة النقدية الحديثة، لكن السؤال: ما أسلوب المجابهة؟ والإجابة تتمثل في: وجوب تجنُّب معالجة الحركات الدينية الأصولية من المنطلق الديني الذي يعتمد المفاهيم اللاهوتية والمقولات الدينية، واعتبارها حركات سياسية، والتعامل معها كحزب سياسي لا أكثر ولا أقل؛ "فالدين الإسلامي ليس حكرًا على فئة من المسلمين تملك فيه حق التفسير والتأويل دون فئة أخرى"(ص٢٥). مع ملاحظة أن نقد الحركة الدينية على طريقة فولتير في القرن الثامن عشر بمهاجمة "الحقيقة الدينية" وإظهار "سخفها" وعدم انسجامها مع العلم الحديث، لا يفيد ولا يؤدي إلا إلى الوقوع في شرك الأصوليين والمتدينين. إذ لا يمكن التوفيق بين الأبوية والحداثة، بين الأصولية والعلمنة، والحل الذي يقدمه الإطار الأبوي الحديث يقوم على التمويه والتورية، أي على التوفيق الكاذب.

ثم يطرح شرابي التساؤل التالي: كيف يمكن للفكر النقدي الحديث أن يعالج مشكلة صعوبة فهم النص النقدي الحديث؟ أي كيف يمكن جعل الكتابة النقدية أقل صعوبة وأقرب إلى الفهم مما هي عليه؟ ويجيب: "إن قراءة النص تضاهي في أهميتها كتابة النص. فالقراءة تأتي فعلاً قبل الكتابة... والقراءة مقدرة أو مهارة اجتماعية، وهي النافذة الفكرية التي يطل منها الإنسان على العالم والذات والآخرين. وفي مجتمعنا الأبوي فقد أحكم إغلاق هذه النافذة، وعندما تفتح فبشكل قراءة معينة تحددها التقنية الأبوية وثقافتها المهيمنة"(ص٢٧).

واللغة الأبوية، كاللغة اللاتينية في العصر الحديث، لغة مناسبات وطقوس لا لغة بحث وحوار؛ هي لغة جماعية تنفي الفرد والوعي الذاتي وتستبدل بهما الوعي الجماعي، وبهذا فاللغة الأبوية انعكاس للسلطة الأبوية والوعي البطركي (الأبوي) السائد: "ذلك أن اللغة التقليدية تركز اهتمامها على الكلمة (الرمز) لا على المعنى، أي بالتعبير اللساني الحديث، على الدال signifier لا على المدلول signified. بهذا فإن الكلمة لا تسبق المعنى وحسب بل تتخطاه، الأمر الذي كثيرًا ما يؤدي إلى تعطيل التواصل العقلاني الواضح بين المتحدثين... من هنا كان المقال الأبوي التقليدي أقرب إلى الوعي العام وثقافته التقليدية من المقال النقدي الحديث، فهو يثير العاطفة ويخدر الشعور ولا يتطلب المجهود الفكري الذي يتطلبه الوعي الذاتي"(ص٤٥، ٤٦).

و"من هنا كانت ترجمة الفكر الأجنبي بحد ذاتها غير كافية لإطلاق عملية النقد الجذرية التي نسعى إليها في الوطن العربي اليوم. ومن هنا لا مهرب من إتقان لغة أجنبية، فالخروج من الفكر الأبوي والدخول في وعي فكري آخر لا يتم إلا من خلال لغة أجنبية نتقنها إتقانًا تامًا ومن ثم بواسطة لغة عربية حديثة نضع أسسها من جديد"(ص٣١).

ما موقف المثقفين والنقاد إزاء عامة الناس، إزاء من نسميهم الجماهير؟ يجيب شرابي: إنه موقف "باستورالي" pastoral أي موقف رومانسي عاطفي ينبثق من وعي يفصل بين الطبيعة والمجتمع، بين العقل والمادة، بين القيم البسيطة والقيم المعقدة. "والخطر الذي يجابهه المثقفون والكتاب والناقدون العرب هو الابتعاد عن معالجة الواقع العربي، بإشكالياته الاجتماعية

والسياسية والانصراف أكثر وأكثر إلى معالجة الإشكاليات الإبستيمولوجية واللغوية والأنطولوجية التي تشغل أصحاب الكتابات البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية في الغرب"(ص٣٦).

ما هدف الكتابة النقدية؟ ما يجب أن يكون هدف النص النقدي العربي؟ يجيب: الهدف يتمثل في شيئين: أولاً وصف البديل للبنى (الفكرية والاجتماعية والأدبية) القائمة. وثانيًا توفير تمهيد فكري واجتماعي للأرضية المطلوبة لإقامة البنى البديلة. فعملية النقد الفكري الجادة تتطلب استراتيجية فكرية دقيقة تتناول أكثر من مجرد ترجمة الاصطلاحات الغربية وتحليلها الوصفي، كما يحصل الآن. كما أنها تحتاج إلى أكثر من مجرد الأسلوب الطليعي مهما كان جريئًا (ص٣٨). ولا بد من اتخاذ موقع مستقل عن الفكر النقدي الغربي — دون رفضه — حينما ننصرف إلى مجابهة قضايانا الاجتماعية والفكرية المختلفة كل الاختلاف أحيانا عن قضاياه (ص٤٠).

ويرصد شرابي كيف استقبل المثقفون العرب التيارات الفكرية التالية: الماركسية الغربية الجديدة، منهجية العلوم الاجتماعية، البنيوية، التفكيكية، التحليل النفسي، والتحليل النسائي؛ ففي الخمسينات والستينات ساد تيار العلوم الاجتماعية الأنجلو أمريكي على صعيد المتخصص الجامعي في الوطن العربي (القاهرة وبيروت) وفي الخارج (بريطانيا والولايات المتحدة). وفي نهاية الستينات وبدء السبعينات طغى التيار الماركسي. ومنذ أواخر السبعينات انبثق التيار البنيوي (وما بعد البنيوي) في ظل ثلاثة مفكرين فرنسيين كان لهم أكبر الأثر في تطور الحركة النقدية العربية وبخاصة في المغرب: رولان بارت، ميشيل فوكو، وجاك دريدا.

ويدلل شرابي على اختلاف الواقع الحضاري بين الغرب والعالم العزبي بأن الخطاب السائد اليوم في الغرب هو الخطاب النقدي الحضاري، في حين أن المقال المهيمن في المجتمع العربي اليوم هو المقال الأصولي الديني بأشكاله المختلفة (ص٤٢)؛ نتيجة انهيار النظام الليبرالي ثم انهيار المقال (الخطاب) القومي الوحدوي في الأنظمة العربية. و"من هنا يجب اعتبار الحركة الأصولية الإسلامية حركة سياسية لا حركة دينية"(ص٤٣).

لكنه ينبه بشدة على عدم التفريط في الإنجازات الديمقراطية التي تم تحقيقها في المائة سنة الأخيرة، فهي على قلتها مهمة ويجب الحفاظ عليها وعدم التخلي عنها. لهذا فهو يرى أن "التراث المهم ليس التراث العتيق الذي يعود بنا مئات السنين إلى الوراء، بل التراث الجديد الذي صنعته الأزمنة الحديثة... فلا نعود نتحدث عن التراث والمستقبل من خلال معميات الماضي السحيق وأبعاد المستقبل المجهول، بل نركز قوانا على الواقع التاريخي المعيش بدءًا بهذه اللحظة الكريهة العفنة"(ص٤٧).

وفي **الفصل الثاني** "الذات في صورة الآخر" — وهو من أهم فصول الكتاب وأكثرها إمتاعًا وأغناها بالأفكار والرؤى النقدية — يحلل هشام شرابي أو، حسب تعبيره، يحاول إجراء قراءة نقدية لعدد من النصوص التي تعد أمثلة للكتابة العلمية الغربية في الحقول التالية: في التاريخ والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم الاجتماع النفسي، وتجسّد نزعات ثلاثًا في الأبحاث الأكاديمية الغربية: نزعة الاستشراق Orientalism، ونزعة الدراسات القطرية Area Studies، ونزعة الليبرالية الإنسانية Humanism. أما أصحاب الدراسات التي اختارها فهم: أندريه سرفيه André Servier، ورفائيل بتاي Raphael Patai، وكارلتون كون Carlton CooN، وكليفورد غيرتز Clifford Gertz، وجوستاف فون جرونيباوم Gustav von Grunebaum، وبرنارد لويس Bernard Lewis.

ثم ينتقل في الفصل نفسه إلى عملية تقويم لما أطلق عليه اسم "الحركة النقدية العربية الجديدة" منذ نشوئها في السبعينات، وأطروحتها الرئيسية هي "أن المعرفة المنقولة أو المستوردة — والتي تنشئ الوعي المنقول أو المستورد — لا يمكن أن تحرر الفكر أو أن تطلق قوى الخلق والإبداع

في الفرد أو في المجتمع، بل هي تعمل في أعمق المستويات على تعزيز علاقات التبعية الثقافية والفكرية والاجتماعية"(ص٨٣، ٨٤).

لقد اختار ما يقارب الاثني عشر كاتبًا وكاتبة يمثلون الاتجاهات الخمسة الكبرى في الحركة النقدية: الماركسي، الفرويدي، البنيوي، التفكيكي، والنسائي. وجميعها على الرغم من تباينها، تشكل خطًا فكريًا موحدًا ينسجم في أسلوبه النقدي، ويلخّص بمحاولته زعزعة الخطاب المهيمن ونظامه الفكري والاجتماعي بأشكاله الثلاثة: الأصولي الديني، والتقليدي (الأبوي)، والأبوي المستحدث.

ومن خلال ثلاثة تيارات رئيسية ضمن الاتجاه الماركسي العربي المعاصر – التيار الماركسي التقليدي، والتيار الماركسي الإسلامي، والتيار الماركسي الغربي – يتوقف شرابي عند كتابات مجموعة من الماركسيين العرب.

وفي مجال علم الاجتماع وعلم الاجتماع النفسي يستعرض شرابي النشاط النقدي في هذين الحقلين وكذلك في مجالى: البنيوية وما بعد البنيوية (التفكيك الفلسفي والأدبي).

ثم يصل شرابي في هذا الفصل إلى المرأة ويقول: "من دلائل التخلف العميقة في الوطن العربي اقتصار الحركة النسائية على النساء، فمازال موضوع المرأة بالنسبة إلى المثقفين والنقاد الاجتماعيين (الرجال) موضوعًا ثانويًا"(ص١١٨). ويلاحظ شرابي مع ذلك أن الحركة الأصولية تعطي اهتمامًا كبيرًا لموضوع المرأة، وهذا يؤكد على مركزية الإشكالية النسائية في الوعي الأبوي وعلى حجم القلق الذي يعانيه الأصوليون إزاءها.

ويستعرض شرابي موقف المرأة ومصيرها في المجتمع العربي القائم من خلال ما تقوله ثلاث مفكرات عربيات تناولن موضوع المرأة بجد ورصانة هن: نوال السعداوي، وفاطمة المرنيسي، وخالدة سعيد.... ويتناول النظرية النسائية، وهي ترمي إلى الكشف عن الجزئي والملتزم وغير الكلي في وجهة النظر الأخرى (الرجالية)، وذلك بإظهار الخطابات الأبوية على حقيقتها، أي بأنها ليست موضوعية وليست شاملة كما تدعي ولا تشكل نماذج نهائية، بل هي أثر للمواقع (السياسية) التي يحتلها الرجال (ص١٣٠).

في **الفصل الثالث** يناقش شرابي "معنى الحداثة"، ويحدد معالم التجربة الأوروبية للحداثة بمفهومها الشامل. ثم يعالج تحديد معنى الحداثة وما بعد الحداثة من منطلق الحركة النقدية العربية المعاصرة، ويراه متجسّدًا في اتجاهين مترابطين: الاتجاه العقلاني، والاتجاه العَلْماني: عقلنة الحضارة وعلمنة المجتمع.

وما بعد الحداثة تعبر عن نفسها، في نظر شرابي، من خلال موقف متشكك ينبثق من أوضاع مجتمع الرأسمالية المتقدمة والمجتمعات الاشتراكية التي بدأت إعادة النظر في أنظمتها. ويقوم هذا الموقف في تعبيره الغربي على التشكيك في التراث الفكري للقرن التاسع عشر متمثلا في الحركة النقدية البنيوية وما بعد البنيوية ونقدها الجذري للعلوم الاجتماعية والإنسانية ونظرية المعرفة، ويقوم في تعبيره الاشتراكي على فقدان الثقة في النظريات الطوباوية ونماذجها الثورية الرومانسية. ويقول شرابي: "في مجتمعات ما بعد الحداثة المثقف هو باحث أو كاتب بعيد كل البعد عن الواقع الذي تحكمه التقانة والنظام البيروقراطي وتاريخ حداثة وصلت إلى نهايتها. إنه بالضرورة يقيم في برج عاجي، يعمل في الحقل الأكاديمي أو الأدبي ولا يتناول الواقع إلا من بعيد"(ص١٤٤).

وينقل عن الكاتب المصري الأمريكي إيهاب حسن صفات فكر ما بعد الحداثة في هذه المرحلة: إنه فكر يرفض الشمولية – ومثلها الأكبر هيجل – على جميع أنواعها. ويرفض خصوصًا النظريات الكلية في التاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية، مركزًا على الجزئيات والهوامش

المحدودة والمحلية. وهو في الوقت نفسه ينبذ اليقين المعرفي، مؤكدًا تشككه الدائم بالنسبة إلى الأشياء والأفكار والأعمال والأقوال، رافضًا المنطق التقليدي القائل بتطابق الأشياء والكلمات (تطابق الدال والمدلول).. ويلح هذا الفكر على إسقاط نظام السلطة الفكرية في المجتمع وفي الجامعة وفي الأدب والفن والعلوم الاجتماعية والإنسانية، والإطاحة بمشروعية القيم المفروضة من فوق في الأنظمة والمؤسسات الاجتماعية كافة (ص١٥٥، ١٥٦).

أما في المجتمع الأبوي وفي الأنظمة الأبوية، المحافظ منها و"التقدمي"، فيندفع الكثير من المثقفين، حتى الراديكاليين منهم، إلى الاتجاه أحيانًا نحو التجديد الفكري والممارسة الأدبية الصرف.. والابتعاد عن مجابهة الواقع السياسي.

ويتساءل شرابي: هل بالإمكان الخروج من هذا الشلل؟ هل من الممكن تحدي النظام الأبوي دون الوقوع تحت ضرباته الساحقة؟ ذلك لأن هدف النقد الحضاري في المرحلة الراهنة هو نقد النظام الأبوي وتعريته أيديولوجيًا وتفتيته سياسيًا من الداخل..، ورفض التوقف عند ما يسمى "حقوق" المرأة وكل الحدود النظرية التي تقلل من مقدار الإشكالية الأنثوية وأثرها بالنسبة إلى المجتمع والثقافة ككل، والدعوة إلى إعادة النظر في معنى "الفرد" و"الإنسان" كمفاهيم إنسانية تدل على طبيعة الرجل وعلى طبيعة المرأة،.. بحيث يتم تجاوز الانفصام المعنوي والفكري والحياتي وما يلحق به من انفصامات سياسية واجتماعية وقانونية في قلب المجتمع، كخطوة أساسية تمكن المجتمع من استرداد ذاته وقدرته على الانتقال من مجتمع أبوي تابع عاجز إلى مجتمع حر حديث (ص١٦٣).

لكن فكر ما بعد الحداثة يشكل إشكالية حضارية؛ فهو من ناحية يوفر بعض الإيجابيات وبخاصة منهجية التفكيك الجذرية، لكنه من ناحية أخرى إذا اتبعته الحركة النقدية العربية دون نقد أو تمييز فقد تتعرض لخطر الانزلاق في نزعة تشكيكية تشل محتواه الاجتماعي وتبعده عن قضاياه الواقعية (ص١٥٧). وما يرمي إليه شرابي — حسب تعبيره— "هو ضرورة شق طريق مستقل يقوم على الوعي الذاتي المستقل"(ص١٥٨) وهذا ما دعا إليه أيضًا في كتابه "البنية البطركية".

في الفصل الرابع "نقد الواقع العربي"، وتحت عنوان: (نهاية المجتمع البطركي بداية المجتمع الديمقراطي)، يتناول شرابي بالتحليل ظاهرة "المجتمع البطركي الحديث"، والحداثة البطركية، وهي حداثة مزيفة لأنها لا تغير البنية الاجتماعية القائمة ولا تمس منها إلا مظاهرها الخارجية. ولنقد الحضارة البطركية الجديدة لابد — أولاً — من تمييز التظام البطركي (النظام الأبوي) عن النظام الحديث؛ فالمجتمع البطركي محافظ بطبيعته، يرفض التغيير ولا يقبل به إلا في حالتين: عندما يُفرض عليه من الخارج، كما حدث في مجتمعنا منذ بداية الغزو الأوروبي، وعندما يكون التحديث ضرورة حيوية للحفاظ على الذات. لكنه في كلتا الحالتين لا يأخذ بالتغيير إلا جزئيًا وبعد أن يكيّفه لمقاصده، فيتحول التحديث إلى آلية تحافظ على الوضع القائم بدلاً من تغييره (ص١٧١).

وهنا يشرع شرابي في الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجلب الحداثة في البنية الاجتماعية وبالتالي في تركيب الفرد النفسي؟ وما الذي يمنع قيامها أو يشوهها؟؛ فيتناول بالتحليل موضوع التناقض الداخلي في الذات البطركية بين قيم التبعية Heteronomy وقيم الاستقلال الذاتي Autonomy.

وتحت عنوان: (المرأة والسلطة: نحو تذويب الأبوية من الداخل) لاحظ شرابي أن ما يميز الخطاب النسائي الطالع — وقد مثل له بأصوات: نوال السعداوي، وفاطمة المرنيسي، وخالدة سعيد — هو أنه بدأ يضع الشعارات الرجالية جانبًا ويطرح قضايا واستراتيجيات جديدة، وأن إحدى هذه القضايا التي يطرحها هذا الخطاب موضوع المرأة والسلطة، فالمرأة تجابه السلطة على

صعيدين: صعيد السياسة (في العائلة والمجتمع) وصعيد المؤسسة الدينية في كافة نواحي حياتها (ص١٨٣).

وتحت عنوان: (المثقفون العرب وإشكالية التغيير الاجتماعي)؛ يحاول شرابي الإجابة عن سؤالين: من هم المثقفون العرب؟ وماذا يعني التغيير الاجتماعي وكيف يتحقق هذا التغيير؟

ثم ينتقل شرابي إلى بحث "دور الديمقراطية في التحرر من الأبوية"، و"كيف نفهم الغرب"، و"إنتاج المعرفة العلمية واستهلاكها في المجتمع العربي المعاصر"، و"الأسطورة والواقع"، و أخيرًا: "الحريات الفكرية"؛ وفيه يطلق شرابي صرخة تحذير: فالمجتمع العربي اليوم على شفا كارثة قومية قد تؤدي في السنوات القليلة القادمة، إلى بعثرة المجتمع وبلقنته، فيصبح الوطن العربي منطقة نفوذ مباشر للإمبريالية والصهيونية، ونتحول من أمة تناضل منذ مطلع القرن العشرين لتحقيق الاستقلال والوحدة والعدالة الاجتماعية إلى مجموعة من الدويلات والطوائف المتنازعة والمتخلفة والضعيفة. فالأزمة الفاجعة التي يعانيها العرب اليوم "ليس فقط المصائب والأخطار التي ألّمت وتلمّ بهم، بل فقدانهم القدرة الذاتية على مجابهتها بوعي وإرادة اجتماعية موحدة" (ص٢٤٨). وهذه الحالة من شلل الإرادة هي — كما قال شكري عياد في أحد مقالاته النقدية الأخيرة — نذير فناء الأمم (القفز على الأشواك — دار الهلال١٩٩٩: ١٥٣).

في النهاية لي ملاحظة أخيرة لابد منها على كتاب **"النقد الحضاري"**:

فلغة الكاتب والقضايا التي أثارها ترغم قارئه على استحضار كتابات عدد من مفكري النهضة المصريين وخصوصًا المفكر الكبير سلامة موسى (١٨٨٧ — ١٩٥٨)؛ فقضية المرأة، وقضية الديمقراطية، ودور المثقف في المجتمع، والخيار بين ثقافة العصر والتراث، وحتمية تحديث اللغة، كلها قضايا عالجها بجرأة ووضوح سلامة موسى وزملاؤه: طه حسين، وعلي عبد الرازق، ومحمد مندور، ثم زكي نجيب محمود، وخالد محمد خالد، ولويس عوض، وفؤاد زكريا، وحسن حنفي.

ربما كان هذا أحد الأنساق المضمرة — إذا استخدمنا مصطلح النقد الثقافي — في كتاب شرابي، وربما لهذا السبب أغفل الكاتب الربط بين نهضة بداية القرن وما بعدها، واكتفى بتناول ما أسماه "الحركة النقدية العربية الجديدة"؛ مما جعلني أتساءل — بعد قراءة الكتاب — عن حقيقة إنجازات الفكر العربي المعاصر في نهاية القرن العشرين؟ وهو تساؤل يحتاج إلى توضيح من هشام شرابي نفسه، ربما في الطبعة القادمة للكتاب.

مؤتمر

مؤتمر قضايا التأويل

عرض: سعيد حسن بحيرى

عقد فى كلية الألسن ـ جامعة عين شمس تحت رعاية السيد الأستاذ الدكتور صالح هاشم رئيس الجامعة، والأستاذة الدكتورة مكارم أحمد الغمرى عميد الكلية فى يوم ٢٧ ـ ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٣ مؤتمر حول التاويل كان عنوانه: "مؤتمر قضايا التأويل بين النظرية والتطبيق فى الأدب واللغة والترجمة". وقد ألقى فيه عدد من البحوث من مصر وبلدان عربية فى العلاقة بين التأويل من جهة ومشكلات الأدب واللغة والترجمة من جهة أخرى. وعقد ـ فى كل يوم ثلاث جلسات، ألقيت فى كل جلسة ما بين ثلاثة وأربعة بحوث لعدد من المتخصصين والمهمومين بقضايا التأويل ومشكلاته وآلياته وعلاقته بالتلقى والفهم.

وأحاول فيما يلى أن أعرض فى إيجاز لأربعة من البحوث التى ألقيت فى هذا المؤتمر، التى تمثل زوايا مختلفة من المعالجة، وهى: "تأويل النص الإبيجرامى" للدكتور/ محمد العبد أستاذ اللغويات بكلية الألسن، و"النص والقارىء فى النقد الحديث" للدكتور/ نايف العجلونى أستاذ النقد بجامعة اليرموك بالأردن، و"متاهة المتاهات" دراسة تأويلية لمسرحية آرون سوركين "حفنة من الرجال الأخيار" للدكتورة/ كرمة سامى الأستاذ المساعد بقسم اللغة الإنجليزية، و"دلالة التأويل وأبعاده فى كتاب "أساس التأويل" للدكتور/ سعيد بحيرى أستاذ علوم اللغة بكلية الألسن ـ جامعة عين شمس.

أما البحث الأول وهو "تأويل النص الإبيجرامى" فيسعى فيه مؤلفه إلى بحث الوضعية الخاصة لما عرف فى اللغات الأوربية باسم "الإبيجراما" من حيث النوع النصى الذى ينتمى إليه، ومن حيث وضعيته من منهج التأويل الأدبى ونظرية الاستجابة الجمالية فى آن معا. وقد أفادت هذه الدراسة من بعض المفاهيم والمقولات الأساسية فى نظرية التأويل المعاصرة عند عدد من أعلامها مثل: أمبرتو إيكو، وبول ريكور، وج.هيوسلفرمان وغيرهم.

وبنيت الدراسة التطبيقية على عملين أدبيين من نوع الإبيجراما: أحدهما يمثل الإبيجراما النثرية وهو "جنة الشوك" لطه حسين، والآخر يمثل الإبيجراما الشعرية وهو "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" لعز الدين إسماعيل.

وقد أقيمت الدراسة على عدد من المحاور المهمة، مثل: نظرية التأويل فى أدبيات اللسانيات والنقد الأدبى المعاصر، ومدى اختلاف دور التأويل بين الإبيجراما النثرية والإبيجراما الشعرية، وخصوصية التأويل فى النص الإبيجرامى بعامة، وتداولية التأويل ـ التفسير ـ القراءة ـ التلقى ـ الاستجابة الجمالية إلخ.

وقد كشفت الدراسة عن انتقال عز الدين إسماعيل فى إبيجراميته الشعرية إلى آفاق أرحب وأعمق من التعبير عن مواقف فلسفية من العالم والذات، على حين وقفت معظم نصوص "جنة الشوك" ـ على الرغم من جمالياتها اللغوية الباهرة ـ عند الدور الاجتماعى للنص الإبيجرامى فى الإصلاح والتغيير بتقنيات الانتقاء الساخر والمفارقة. ومن ناحية أخرى كشفت هذه الدراسة عن أن السياق النصى يلعب فى الإبيجراما النثرية فى "جنة الشوك" الدور الأكبر فى التأويل، على حين يحتاج النص الإبيجرامى الشعرى فى "دمعة للأسى..دمعة للفرح" إلى إعادة بناء السياق غير النصى من أجل إعادة بناء دلالاته المفتوحة، والتى تبدو سببا فى إتاحة فرصة أكبر لاختلاف مقصدية القارىء عن مقصدية النص والمؤلف جميعا.

أما البحث الثانى وهو: "النص والقارىء فى النقد الأدبى الحديث" فهو محاولة لتوضيح تصور لمفهوم العمل الأدبى بمعناه الواسع فى إطار جدلية النص والقارىء، إضافة إلى جدلية الذات والموضوع. وقد اعتمد على طائفة من الاتجاهات النقدية المعاصرة التى قد يشار إليها اختصارا باسم "ما بعد البنيوية". وقد أفاد البحث من عدد من الاتجاهات مثل: التفكيكية، ونقد استجابة القارىء، ونظرية الاستقبال، وجماليات التلقى وسواها. ولا يخفى ما تنطوى عليه هذه الاتجاهات من اهتمام بعملية القراءة أو التلقى، وما تعطيه للقارىء من دور بارز فى إنجاز العمل الأدبى وإخراجه إلى حيز الوجود؛ أى دوره فى صناعة النص.

أما الرد على الاعتماد فى هذا الإجراء البحثى على توجهات فلسفية وفكرية وجمالية مختلفة فهو أن بين تلك التوجهات النظرية المتعددة قدرا أساسيا من الاشتراك فى عدد من المبادىء والاهتمامات؛ إذ تتمحور، كما أسلفت، حول الأهمية الخاصة لعملية القراءة ودور القارىء فى إنتاج العمل الأدبى. وغنى عن البيان أن هذه المبادىء والاهتمامات المشتركة تلتقى تماما مع التوجه الخاص للدارس الحالى وتندمج فى أفقه الذهنى والجمالى المتشح بخصوصية شروطه الموضوعية والزمكانية. وقد عولت بعض الاتجاهات النقدية الحديثة على ثنائية أساسية الذات / الموضوع، التى تعد الأصل الفلسفى للمذهب الظواهرى. ويعتقد أصحاب هذا المذهب أن الوظيفة الأساسية للفلسفة هى وصف الوعى الإنسانى؛ أى وصف العالم المعيش، كما يتم اختياره، وأن الوعى هو دائما قصدى؛ بمعنى أنه توجه إلى "موضوع"، والذات المفكرة مرتبطة دائما بالموضوع الذى تقصده أو تعيه، وهى غير قابلة للانفصال عنه.

لقد استطاع رومان إنجاردن تحويل هذا المنظور الظواهرى إلى نظرية واضحة حول التجربة التى يمر بها القارىء من خلال معاناته للنص. فالنص الأدبى المسجل يتضمن كثيرا من العناصر الكامنة والمواطن غير المحددة والفجوات؛ مما يحتاج إلى "قراءة إيجابية" تقوم بملء المساحات البيضاء والفراغات الكامنة. إن مثل هذه القراءة تحول التصميم المجرد للعمل الأدبى إلى شىء مادى معيش إلى درجة يمكن معها وصف هذه القراءة بأنها "شريكة فى الإبداع"؛ إذ تنتج فى وعى القارىء موضوعا جماليا فعليا غير معزول عن العمل الأدبى.

ويتفق النقاد الذين يتركز مشروعهم النقدى حول القارىء ـ برغم اختلاف توجهاتهم وتصوراتهم لشروط القراءة وأشكالها ـ على أن النص يتسم بالتعدد والتحول الدلاليين، وأنه مجرد كمون دلالى يحتاج باستمرار إلى قراء يحققونه؛ إذ تتولد دلالاته عبر الاندماج والحوار وتداخل الآفاق. طبيعى إذن أن تختلف القراءات باختلاف القراء والظروف التاريخية. وإذا كانت القراءة جوابا عن سؤال الكتابة؛ أى حوارا معها ـ كما يقول بارت ـ "فإن هذا الجواب يقدمه كل واحد منا، مع ما يعمله من تاريخ ولغة وحرية، وحيث إن التاريخ واللغة في تحول لا نهائى أيضا، فنحن لا نكف أبدا عن الإجابة عما كُتِب خارج كل جواب".

يؤكد هؤلاء النقاد أن العمل الأدبى يُكْتَسب من خلال فعل القراءة طبيعةً حية وقدرة على التجدد والحضور المستمرين، فعن طريق التلقى والتأويل تجد العلامات اللغوية امتدادها في الواقع وسبيلها إلى التواصل الحى. "فما هو أدب ـ كما يقول هانزجيورج ـ جادامر ـ قد اكتسب تزامنا من نوع خاص مع كل حاضر".

أما البحث الثالث: وهو "متاهة المتاهات"، دراسة تأويلية لمسرحية آرون سوركين "حفنة من الرجال الأخيار"، فتبدأ فيه الباحثة ببيان أن أحداث المسرحية تقع بين عاصمة الولايات المتحدة "واشنطن" وقاعدة جوانتانامو الأمريكية بكوبا، ومحور المسرحية عبارة عن سعى محام شاب بالبحرية الأمريكية لإثبات براءة موكليه المجندين بالقاعدة من تهمة القتل العمد لزميل لهما بالقاعدة. وبعد رحلة مضنية وسط متاهة من الأدلة الملفقة والحوارات الملتوية ينجح فى التوصل إلى الحقيقة التى تتخفى وراء تداخلات فنية زمكانية.

وتكتسب المسرحية أهميتها بوصفها نصا مسرحيا من حركتها الدائبة بين الخاص والعام؛ إذ يصبح النص كيانا مستقلا يتحاور مع المفسر، فينتج عن ذلك فهم للنص، يرتبط حتميا بقضية معاصرة ملتهبة، ويكشف لنا ـ عند تمامه ـ العسكرية الأمريكية كوحش أسطورى يلتهم ضحاياه وأولهم أبناؤه.

ولما كانت جوانتانامو هى حجر الزاوية فى عملية فك شفرة النص التأويلية، فإنها تثير قضايا تاريخية وسياسية قديمة ومعاصرة لا يمكن تجاهلها عند تأويل النص وفك شفرته مثل قضية "مشروع كوبا" وقضيته اعتقال الأسرى العرب بعد العدوان على "أفغانستان". وهذا يقودنا إلى قضية زمن النص المعاصر وزمن التأويل وزمن الحدث فى العمل. لذلك تبقى دلالة النص مؤجلة حتى يمتزج أفق المعانى لدى المؤول مع أفق المعانى فى النص. لذلك تصبح قضية معاملة المجندين الأمريكيين مرتبطة بقضية معاملة الأسرى العرب فى جوانتانامو، كما يتضح أن صورة النمط الأمريكى العسكرى المهيمن هى الباعث الأول على تمرد الكاتب من خلال نصه.

يعتمد الكاتب على المراكبة Superimpositim بين الحبكة البوليسية والأسطورة؛ لذلك يتوازى الخطاب مع محاولة المؤول والمتفرج والبطل إجلاء غوامض النص. هنا تبرز بنية النص كمتاهة المتاهات؛ إذ إنها متاهة بنيوية وبصرية ولغوية وزمكانية، تضم فى دروبها وأنفاقها الماضى والمستقبل والمكان والزمان والأمل واليأس، فلا يملك المؤول ومعه المتفرج وبطل العرض من بد، سوى فك الشفرة وحل الأحجية للعثور على الطريق إلى النور والحرية.

ونختم هذا العرض الموجز ببيان الخطوط الرئيسة فى بحثى الذى اخترت له عنوان: "دلالة التأويل وأبعاده فى كتاب "أساس التأويل". ويقوم البحث على ثلاثة محاور أساسية هى: التفسير والتأويل فى اللغة والاصطلاح، وإشكالية التأويل فى الدرس الفلسفى والنقدى واللغوى الحديث، وأبعاد التأويل، فى كتاب "أساس التأويل" للنعمان بن حيون التميمى المغربى، قاضى قضاة الدولة الفاطمية، المتوفى ٣٦٣هـ.

وفى المحور الأول يسعى الباحث إلى تتبع كلمتى التفسير والتأويل فى اللغة، ثم الدلالة الاصطلاحية لهما بعد ذلك. ويلاحظ ابتداء أن دلالة التفسير والتأويل تلتقى فى معاجم العربية وعند القدماء فى دائرة الكشف والبيان والإيضاح، كما أن مدلول التفاعل نفسه فى اللغة بالنسبة للتفسير والتأويل هو مدلول الذهاب والإياب؛ أى الحركة الدائمة. وهو بلاشك ينطوى على المغامرة والمكابدة والمشقة والمراجعة وتساؤل الحوار والرجوع إلى المحذوف فى محاولة لإزالة الحواجز بين الماضى والحاضر، وإزالة كل انفصال للنص المُفسَّر عن الحاضر وإقامة الحوار معه من خلال عمليتى القراءة والتأويل، فنحن لا نسترجع الماضى؛ إذ إن الماضى لا يعود، وإنما نتأول أو نقيم حوارا

معه، نعبر المسافة بين ماض وحاضر لإخراج مكنون مستتر، وتحريك الساكن الراكد وإضفاء الحيوية والدينامية عليه.

وفى المحور الثانى يحاول الباحث أن يتناول إشكالية التأويل في الدرس الفلسفى والنقدى واللغوى الحديث، وذلك من خلال معالجة عدد من المفاهيم التى تسهم في جلاء المفهوم المركزى وهو التأويل ونظرياته وآلياته وحدوده. فقد حاول الباحثون في التأويل مثل: هيدجر، وجادامر، وشلايئ ماخروبتى، ودلتاى، وهيرشى، وياوس، وإيزروفيش، وغيرهم أن يبينوا العلاقة بين التأويل من جهة والمفاهيم الأخرى المتصلة به اتصالا وثيقا من جهة أخرى مثل: الإيضاح، والتفسير، والفهم، والكشف، والقواعد، واللغة، والتفاعل، والتواصل، والحدس، والمعرفة السابقة، والإبداع، والتجربة، والحوار، والانحياز، والجدل، والسبق، وآفاق الكلمات، وآفاق الفهم، وآفاق المؤلف، وانصهار الآفاق، وغيرها من المفاهيم التى يصعب حصرها، والتى تختلف درجة الاهتمام بها من باحث إلى آخر، ودرجة توظيفها في بحثه.

ويلاحظ - هنا - الفصل بين التفسير بمفهومه التقليدى والتأويل بمفهوم الهرمينوطيقا الذى ارتبطت نشأته فى الغرب بفهم النص الدينى وتفسيره؛ إذ إنه يرجع إلى العهد القديم وقواعد التعامل مع التوراة، فهو فى الأصل - إذن - مصطلح مدرسى لاهوتى، كان يدل عند نشأته الأولى على ذلك العلم أو النظام المعرفى الذى يحكم - من خلال مجموعة من المبادىء والقواعد - عملية تفسير الكتاب المقدس أو النصوص الدينية التى قد تتطلب فهما وتفسيرا بسبب غموض معناها الذى نشعر إزاءه بالاغتراب إلى أن يصبح هذا المعنى مقبولا ومنسجما مع العقائد الإيمانية. غير أن مجال الهرمينوطيقا فى العصر الحديث قد اتسع ليشمل كل ظاهرة يتطلب معناها تفسيرا. لقد ارتبط التأويل بفكرة الكشف والإيضاح هنا أيضا؛ أى بفكرة البحث عن المعنى العميق والخفى والتعامل مع الجانب الرمزى الذى يحتاج إلى أدوات خاصة.

وفى المحور الثالث يحاول الباحث أن يستجلى الأبعاد التى وصل إليها التأويل فى نموذج من نماذج التراث التفسيرى، يحاول الباحث تجاوز الزمن لفهم نصوص التأويل فى كتاب "أساس التأويل" لابن حيون، وذلك من إعادة قراءة تأويلاته لآيات القرآن الكريم، وإبراز طريقته فى توجيهه المعنى وتوسعه فى فهم ألفاظ القرآن الكريم، وجعلها تدل على معان وإطلاقات لم تعرف لها من قبل، ولم تستعمل فيها، وإسقاط مبادىء عقدية وفكرية ومذهبية معينة على النص، وهى محاولة للتغلغل فى أفق المؤلف لبيان مدى قدرته على القيام بهذا التلوين المذهبى، وتحديد الأبعاد التى وصل إليها المؤلف من خلال ممارسة سلطته على النص، وتقييده فى مسار أحادى، وهكذا نتساءل فى تلك المواجهة مع النص: هل يمكننا إقامة حوار معه وبناء جدل دينامى مع تأويلاته؟!

إنها محاولة لإعادة قراءة نصوص من نوع معين من التأويل؛ أى أنها محاولة لإقامة حوار معها ابتغاء الفهم، وذلك فى إطار رؤية استراتيجية تستند إلى أنه كلما ازداد الامتزاج والتفاعل والانصهار بين الآفاق؛ آفاق المؤلف والنص والقارىء، خرجت المعانى المكنونة إلى السطح، وانكشفت غوامض التأويلات. ويبقى التأويل - كما نظن - بعيدا كل البعد عن التقرير. إنه انفتاح على الحوار المتبادل، والإبقاء على استمرار باب هذا الحوار مفتوحا أبدا.

واختتم المؤتمر جلساته بعدد من التوصيات أهمها:

١- جمع الدراسات والبحوث المنشورة التى تدور فى مجال نظرية التأويل وتطبيقاتها فى حقل الدراسات العربية وغير العربية وتضمينها مكتبة الكلية.

٢- تشجيع البحوث والدراسات فى مجال التأويل سواء منها المؤلفة أم المترجمة.

٣- تشجيع المتقدمين للحصول على جائزة البحوث الممتازة على مستوى كلية الألسن فى العام القادم على إعداد بحوثهم فى مجال التأويل.

٤- تكوين مجموعة من الباحثين المتخصصين بأقسام الكلية المختلفة لترجمة المصطلحات فى مجال التأويل إلى اللغة العربية.

٥- إنشاء جماعة للدرس التأويلى من المهتمين بالموضوع ومن أساتذة الكلية فى الأدب واللغة والترجمة، مقرها كلية الألسن.

٦- تخصيص ملف من مجلة الألسن للترجمة فى أعدادها القادمة للبحوث والدراسات المترجمة فى مجال التأويل.

٧- تزويد موقع الكلية على الإنترنت بملخصات وافية بالبحوث والدراسات التى ألقيت فى المؤتمر والمشاركين فيه.

٨- عقد ندوة أو تنظيم ورشة عمل للمتخصصين فى مجال الترجمة، يكون موضوعها "التأويل والترجمة".

٩- تبنى مشروع علمى يهدف إلى بلورة أسس نظرية التأويل فى الثقافة العربية.

نص وقراءتان

مواقف أبى على وديوان رسائله
نظرة فى البناء الشعرى

محمد حماسة عبد اللطيف

من يسترجع الأحلام من تأويلها؟

منى طلبة

مواقف أبى على وديوان رسائله
نظرة فى البناء الشعرى

محمد حماسة عبد اللطيف

\- ١ -

اختار حسن طلب لمجموعته الشعرية السابعة فى سلسلة نتاجه الشعرى هذا الاسم "مواقف أبى على وديوان رسائله وبعض أغانيه". ومع أنّ هذا الاسم وصف مطابق لقصائد المجموعة؛ إذ فى هذه المجموعة ثلاث قصائد سمى كلا منها "موقفا" مضافا لكلمة أخرى اختلفت كل منها بطبيعة الحال عن الأخرى، فهناك "موقف الشذى"، و"موقف يَرْقَى"، و"موقف سُرَّ من رأى"، وهناك ثلاث قصائد قصيرة سمى كلا منها "أغنية"، وهناك أيضا ست رسائل تحت قسم "ديوان الرسائل" ـ أقول : مع مطابقة هذا الاسم لما بين دفتى المجموعة الشعرية إلا أن العنوان يحمل دلالة تفرض نفسها على المتلقى، ولا يستطيع أنٍ يفلت من أسرها، أو هكذا بدا لى شخصيا هذا العنوان؛ فقد تذكرنا "مواقف" هذه بالمواقف للنِّفرى، فتظل الخطرات الصوفية العالية تحوّم حول القارئ وتطل عليه، وخاصة أن مواقف أبى علىّ تبدأ بعبارة "أوقفنى" كما تبدأ مواقف النّفرى، وكان ينقص مواقف النفرى الوزن حتى تصبح شعرا. كما لا يمكن للقارئ أن يطرد عن ذهنه الدلالة الشعبية لهذه الكنية الشائعة "أبو على" لكل من يزعم لنفسه قدرة أكبر من قدرته، وشجاعة مدّعاة حيث يقال للشخص الذى يتصف بهذه الصفة تلك العبارة: "إنت عامل فيها أبو على"، وهو الشخص الذى يزج بنفسه عادة فى مواقفَ هى أكبر من مقدرته، ولا يطرد هذا المعنى أن الشاعر حسن طلب له ابن يسمى "عليا"، فهو "أبو على" فى الواقع، كما أن اسم "حسن" فى التعامل الشعبى يكنى أيضا "أبا على". فهو "أبو على" من وجهين، ولكنه يريد أيضا أن يكون "أبا على" من الوجه الثالث، أو يوحى به. ويتوازن مع "أبى على" بالمعنى الذى أشرت إليه آنفا أن يكون له "ديوان رسائل" فكأنه أحد الخلفاء أو السلاطين. وإذا كنا فى وادى الشعر فليس ثمة ما يمنع أن يكون "أبا على" وأن تكون له "مواقف" وأن يكون له كذلك "ديوان رسائل"، وهذا المعنى الشعرى أشارت إليه وأوحت به عبارة "وبعض أغانيه" التى جاءت فى هذا العنوان الطويل، لترتد إلى "أبى على" و"مواقفه" وديوان رسائله" فتجعل هذا كله ضربا من الخيال، وسبحة من سبحات الشعر المحوّمة.

\- ٢ -

كل شاعر من الشعراء يولع بأداة فنه بطريقته الخاصة، وحسن طلب من بين الشعراء يكاد يكون نسيج وحده فى الافتتان الشديد بهذه الأداة وهى "اللغة"، وهو دائم التجديد فى هذا

المجال، وتكاد كل مجموعة من مجموعاته الشعرية تنفرد بإحدى الوسائل التجديدية المستمرة التى تخص هذه المجموعة أو تلك، وإن ظلت بينها جميعا سمات مشتركة. وقد أتيح لى من قبل أن أكتب عن شعر حسن طلب فى مجموعته "آية جيم"، ورأيت أنه لا يصح إهمال النسق الشعرى والسياق الإبداعى الذى وجدت فى إطاره؛ ولذلك حاولت الربط بينها وبين مجموعته "أزل النار فى أبد النور" ومجموعته "زمان الزبرجد"، وقد ساعدت هذه المقارنة على توضيح بعض الخصائص والسمات لشعر حسن طلب، وبين هذه الخصائص جميعا وشيجة رابطة، وتواؤم حميم.

ومع أن بعض قصائد هذه المجموعة كتبت فى فترة زمنية تواكب أو تقارب الفترة الزمنية التى كتبت فيها قصائد: "زمان الزبرجد"، و"أزل النار فى أبد النور"، و"آية جيم" فإن الاهتمام الصوتى أَخْفَتُ شيئا ما فى هذه القصائد منه فى قصائد المجموعات السابقة، ولكن الاهتمام الصوتى قائم مستمر. وقد اتخذ فى هذه المجموعة ثلاثة تجليات: أولها التقارب الصوتى بين كلمتين متجاورتين أو قريبتين من بعضهما، وذلك كما فى قوله :

- وأنت ؟ أم الجمال **الحرّ حوّر** نفسه **فانحلّ** حتى **حلّ** فى جسدِ
- **وظلك؟** أم خيوط من **ظلام** الضوء شدتنى بحبل ليس من مسد (ص١١)
- خلصتنى من شرك **البنفسج العوسج** (ص ١٥)
- تلك سهام **أصطفى** بها **وأكتفى**
- **والسانحات البارحات** فاجتنبْ (ص١٦)
- أراك **واجفا** فظلَّ **واقفا** لكى ترى (ص١٧)

وقد تكون الكلمتان من جذر لغوى واحد، وتكون الثانية منهما كأنها استجابة أو ترتب أو مشاركة فى الحدث لسابقتها كما فى قوله :

- وقال ما قولك فى اثنين حميمين **دعاها فدعَتْ**
- **واستودعت وأودعتْ**
- **فاستمتعت وأمتعتْ**
- **واستحوذت واستحوذا** (ص١٨)

وهذا التقارب الصوتى بين الكلمات الذى يمكن أن يكون جناسا ناقصا بالتعبير البلاغى يزيد حدّة الإسماع لهذه الكلمات المتقاربة صوتيا بتكرار بعض الأصوات فيها، ويلفت النظر إليها؛ ففيها يتركز جزء من المعنى المراد، ففى قوله مثلا: " وأنت ؟ أم الجمال الحرّ حوّر نفسه فانحلّ حتى حلّ فى جسد" ليس المقصود هو الجمال فحسب، بل الجمال الحرّ غير المحدود فى حالة تحوير نفسه؛ فهو جمال حرّ من جانب، وآخذ فى التحور - وهو التخلق الجديد - من جانب آخر، ويظل كذلك حتى ينحلّ؛ وبذلك يمكن أن يحلّ فى جسد. والقصيدة عندما تكرر صوتى الحاء واللام، بعد الحاء والراء تفعل ذلك لتلفت المتلقى إلى حالة الحرية وهى تتحور، وهى حالة إعادة الخلْق وتكريره حتى يتم التحلّل ليتمكن من الحلول فى الجسد، ولما كان الجمال معنى غير متجسد فإنه لكى يحلّ فى جسد محتاج إلى شىء من "التجسيد". وكأن القصيدة تشهدُ، وتُشْهد المتلقى معها، عملية حلول الجمال الحر فى جسدٍ معايَن فيصبح الجسد مستوعبا لهذا الجمالَ الحرّ؛ فيتجلى به وينحصر فيه. وكل تقارب صوتى[1] يحاول شيئا من لفت الانتباه حتى يعيد المتلقى النظر، ويرجع السمع أو البصر كرة أخرى فى الكلمات التى تحويه فى سياق القصيدة، وهذا أيضا بعض ما تحاوله القافية الموحدة فى القصيدة[2].

والمظهر الثانى للاهتمام بالحرف أو الصوت يتمثل فى إعطاء اسم الصوت نفسه قيمة صوفية رمزية خاصة بالشاعر نفسه، وهذه الظاهرة استمرار لما سبق من شعر حسن طلب، ولكنها هنا فى هذه المجموعة لم ترد إلا مرة واحدة فى قوله:

قال : وقارئ إذا ما قرأ
لن ينجو الساعة منهم غيرُ مَنْ آمن بالسين
أو استعصم بالنون
ويصطلى جحيمى كل من قد صَبأ (ص ٤٨)

ما الذى تعنيه "السين" و"النون" فى هذا السياق ؟ هما حرفان أساسيان فى (السوسن) الذى جاء فى أول الموقف : (أوقفنى السوسن)؛ فكأن السين والنون هما السوسن نفسه، ويبقى أن نحاول تفسير السوسن فى هذا السياق، ويسهل هذا نوعا ما إذا ما رأينا الصفات التى تسبغها القصيدة وسابقتاها على هذا (السوسن)؛ فهو الذى ضم فأدفأ، وآوى فألجأ، وداوى فأبرأ، وكان للقلب مستراضا وللعين بؤبؤا، بالإضافة إلى صفات أخرى تجعل السوسن مطّلعا على كل شىء، يرى ما لا يراه الناس عادة، ويُقْسِم بطرق تشبه إلى حد ما أساليب القسم فى نصوص دينية مقدسة. وكأن الشاعر - وهو فى جزء من نفسه نبىّ ملهم - يخاطب الله سبحانه فى شطحة من شطحات الصوفية التى تغلف هذه القصائد كلها.

المظهر الثالث الذى اتخذته هذه المجموعة فى الاهتمام بالصوت أو الحرف هو ترداد صوت معين من الأصوات التى تكون بدءا فى اسم الموقف: كالذال فى موقف الشذى، والقاف فى موقف يرقى، والهمزة فى موقف سر من رأى؛ فيصبح هذا الصوت قافية القصيدة يتردد فى ختام كل بيت، ويشيع بنسبة تردد عالية فى القصيدة، ثم يختم كل موقف من هذه بخمسة أبيات موزونة مقفاة تكون قافيتها بالطبع هو هذا الصوت، ويتردد هذا الصوت نفسه فى الأبيات الخمسة بنسب تتقارب فى كل قصيدة، ولنأخذ لذلك مثالا قصيدة "موقف سرّ من رأى" (ص٣٩-٥١) جاءت الهمزة قافية فى كل الأبيات، وقد ترددت تسعين مرة، فضلا عن ورودها فى كلمات غير القافية مائتين وأربع عشرة مرة، وقد جاءت فى الأبيات الخمسة فى آخر القصيدة أربعا وثلاثين مرة، وغالبا ما تأتى كلمات بها همزتان مثل "أدفأ - بؤبؤ ألجأ - أبرأ - تلألأ - أجأ - أستهزئ - تكأكأت - النأنأ - أومأ - أملأ - لؤلؤ - أنبأ - طأطأ - تزأزأ - أكفأ - أرأب".

قد يقال إن التزام القافية يستدعى هذه الكلمات المهموزة، وهذا صحيح ولكن يبقى اختيار الهمزة على وجه الخصوص وشيوعها فى كلمات غير القافية كذلك. وليس عندى إلا أن القصيدة تريد أن توحى بجو صوفى عال يؤمن بأسرار الحروف. والهمزة أول الأصوات مخرجا، وهذا يشير إلى أن المخاطب هو الأول بدءا، والمسألة المثارة هى الأولى اهتماما.

- ٣ -

هذا الديوان الذى نحن بصدده فيه ثلاث أغنيات، وثلاثة مواقف، وست رسائل فى قصيدة طويلة هى ديوان الرسائل.

الأغنيات الثلاث اكتفى فى عنوان كل منها بأنها "أغنية" فثلاثتها كأنها أغنية واحدة، وإنها لقريبة من هذا، فثلاثتها تبدأ ببداية واحدة هى "جمرٌ على كبدِ"، وثلاثتها موحدة القافية، وهى قافية الدال المكسورة، وثلاثتها تقع فى دائرة الاستفهام بتنوع دلالته، وإن كانت الدهشة هى الغالبة، وصيغ الاستفهام تنقل إلى المتلقى تلك الدهشة والحيرة التى تماثل حالة الإبداع أو تقترب منها. وثلاثتها تتجاوب فى جوها؛ فالأغنية الأولى حالة من التأمل والمقارنة بين الجمر الذى على الكبد فى لذعه وإيلامه وعينى المخاطبة، وشفتيها، وشمس عريها، و"أنْتِ" و"ظلها"، ومع كل مقارنة حالة ثالثة :

جمْر على كبدِ
عيناك ؟
أم أزلان فى أبدِ !

شفتاك ؟
أم هاتان فاكهتان من زبد !
ويداك ؟
أم هاتان مروحتان أخلاقيتان !

وهنا تقوم القصيدة بإضمار "جمرٌ على كبد" قبل كل معطوف؛ فتظل قابعة بعد ذكرها الأول قبل "شفتاك" و"يداك" و"شمس عريك" و"أنت" و"ظلك" اكتفاء بعطف "شفتاك" على "عيناك" وعطف ما بعدها عليها. فالقصيدة هنا تظهر وتخفى، وتعمل من خلال الإظهار والإخفاء، ويعمل معها عقل المتلقى فى اصطياد الدلالة التى تظل متحركة مع عمل عقل المتلقى.

والاستفهام فى الأغنية الأولى بما يقترن به من دهشة وموازنة يثير حالة من التأمل؛ فلم يعد واضحا الفرق بين الجمر على الكبد والعينين أو الأزل فى الأبد، كما لم يعد واضحا كذلك الفرق بين الجمر على الكبد والشفتين والفاكهتين من زبد، وكذلك الأخريات، أو هى واضحة تبدو سواء، والمشترك فيها جميعا هو "الجمر على الكبد" ظاهرا ومضمرا؛ فالمعاناة والعذاب ولذع النار فى الكبد مستمرة.

وإذا كانت الأغنية الأولى قد بدأت بإشاعة جو من التأمل داخل دائرة الألم، فإن الثانية والثالثة قد تجاوبتا بالتوحد؛ إذ تبدأ الثانية هكذا :

جمرٌ على كبدِ
كيف اتحدنا فى تراب غير متّحد
كيف اخترعنا حيلة
وبها خدعنا الآخرينَ
لكى نظل هنا على قيد الحياة
وليس غير الحبّ من مددِ

وتبدأ الأغنية الثالثة بداية تتجاوب مع ما بدأت به الأغنية الثانية :

جمرٌ على كبدِ
كيف التقينا دونما وعْدٍ
وصرنا اثنين فى أحدِ

وهاجس " التوحد" يسيطر على الأغنيتين الثانية والثالثة متجاوبا مع ما ختمت به الأغنية الأولى : "وظلك ؟ أم خيوط من ظلام الضوء شدتنى بحبل ليس من مسد"، ويسيطر عليها جميعا "تهويم الأمانى" والنزوع إلى عالم مثالى متمثل فى استدلال "حلم معجز" "على خياليهما" وحنوّ حيز متميز عليهما، والإفلات من الهول الكبير، ومصادفة أيكة تصلح للهجوع تحتها هنيهة حتى يصح الجسم من سقم وتشفى الروح من تبريحة وتشفى العين من رمدٍ.

وبنهاية الأغنية الثالثة ينتهى هذا الحلم المعجز الذى حنا فيه حيز متميز تحت تلك الأيكة، ويسيطر الافتراق وخيبة الأمل وإحباط المسعى :

ثم افترقنا
دون أن نحظى
بما يسترجع الأحلام من تأويلها
أو يحفظ الذكرى من البددِ

هذه هى وظيفة الأغنيات : إنعاش الحلم ومحاولة تأويله، ثم تعبيره والتعبير عنه وعن ضياعه وضياع ذكراه أيضا، وإلى هذا أسهمت فى تقديم ترنيمة صوفية عالية.

قصائد المواقف فى هذا الديوان وهى: موقف الشذى، وموقف يرقى، وموقف سرّ من رأى تبدأ أيضا ببداية واحدة وهى "أوقفنى السوسن فى موقف..." فالمواقف تختلف، والذى يوقف واحد، والموقوف واحد، وهناك حوار بين هذين، وبذلك تتعدد الأصوات فى القصيدة، وتحرص القصيدة على نصّ القول: "قال.. قلت". ومن الحوار يعرف المتلقى أن السوسن يتصف بصفات عليا أشرت من قبل إلى أنها قد تكون للذات العلية، وليس هذا فرضا لازما؛ لأنها ذاتٌ تتمتع بصفات كبرى، وقدرة عالية، ينطبق بعضها على الذات العلية فيجعلها قريبة من الكمال المطلق لولا ما يعتريها أحيانا من بعض صفات التجسيد. والأولى أن يترك لكل قارئ أو متلق أن يتخيل هذا بنفسه ويشكله بحسب ما يرى.

ويشيع فى هذه المواقف التناص مع القرآن الكريم ألفاظا ودلالة، فمن الألفاظ مثلا :

قال : إذن عليك بالأدبْ
قلْ : حطةٌ، ثم اقتربْ

وهذا تناص مع قوله تعالى : (وقولوا حطة نغفر لكم خطاياكم) البقرة ٥٨ وموقف يرقى كله تناص قصة موسى عليه السلام فى الآيات من ٦٥ إلى ٨٢ فى سورة الكهف. وموقف "سر من رأى" يتناص مع القرآن فى اتباع أساليب معينة من حيث القسم واستخدام الفعل المضارع المؤكد بالنون، ومن ذلك:

قال : وذارئ وما قد ذرأ
لأبلونّهم ببعضهم
وآخذنهم بما جَنَوْا
وأملأن النار منهم
إننى كنت حريا إن جَنَوْا أن أملأ
ثم أشار للمدى وأومأ
قال : ومن سوّى فأنشأ
إن هو إلا أن أمدّ فى عذابهم وأنسأ
ثم أشار للمدى وأومأ
قال فوالذى أضاء الحزن فى الأكباد جمرة
فانتثرتْ تحت الضلوع شررا حرًّا، ونارا حرة
فانتشرت إلى الفؤاد حسرة
فانحدرت من الجفون لؤلؤا

يشيع فى المواقف التكرار مع التوازى التركيبى، فنجد فى موقف الشذى :

ومال فى غوطته
فانفتحت سبعة أبواب رحابٍ
واستدارت فوقها سبع قبابٍ
كل باب خلف محرابِ

تتكرر بعدها ويتوازى قوله :

ومال فى غوطته
فانطلقت سبعة أحبابٍ شبابِ
وانسدلت من دونهم سبعة أحجابٍ عجابِ.

فجملة "ومال فى غوطته" كأنها مفتاح السر الذى يتحرك به كل شىء، وكل شىء بمقدار، وعدد معين من أجل الوصول إلى المعاينة الحقيقية :

وعندما جزت إليهم الحجبْ
عدت ولم أجدْ سوى سبعة أثوابٍ
على قلب مذابٍ، فمزج الأثواب بالقلب المذاب
قال لى :
العشق هكذا !

فهذا تعريف بالتجربة والمشاهدة، وبدلا من أن يعرف العشق له، يريه كيف يكون، وهو تعريف بالنموذج. وموقف الشذى يغلب فيه على "المتكلم" دور المتلقّى، ويغلب على الصوت الآخر دور المعلّم، ومن هنا تقل "قلت" أمام "قال"، ولكنهما يتوازيان فى الأبيات الخمسة الأخيرة، فكل منهما يأخذ شطرا فى البيت :

فقلت : سعيد من بلذته اغتذى — فقال: هنيئا للذى قد تلذذا

فقلت: أرانى بالشذى غير عارف — فقال : إذن أقبل تصر فيه جهبذا

أما "الشذى" نفسه فقد ورد أربع مرات، أولاها عندما عاذ به "المتكلم"

قلت: أعوذ بالشذى
من شر هاذ إن هذى
ومن مشعبذ إذا ما شعبذا

وهو هنا يعوذ به ولا يعرفه حق المعرفة، فلما كشف له شيئا منه، وأطلعه على المحبة الصوفية العالية بعد ما رأى منه :

وقال لى: أراك واجفا فظل واقفا لكى ترى
وقال لى: أراك قد عراك ما عرا
وقال لى: قف تتلق حكمة الشذى

وقد شرح له، وقال بعد أن انتهى من الشرح :

وقال : تلك لذة الشذى !

مما ترتب عليه بعد ذلك قول المتكلم : "أرانى بالذى غير عارف"، فطمأنه إلى أنه يمكن أن يصير فيه جهبذا إذا أقبل عليه وصبر على مشاقه، وقد يموت دونه.

هذا موقف صوفى عال فيه المريد المتعلم، و"الشيخ" العارف الذى لا يلقى حكمته إلا بشروط حتى يتعلم المريد "العشق" الحقيقى:

وقال لى : جنة من يعشق تلك
حبذا إذا أتيتَ
قلت : حبذا !
قال فتهتدى إذا دخلْت ؟
قلت : أهتدى إذا..
قال : إذنٍ عليك بالأدبْ
قل : حطةً، ثم اقتربْ
وقال لى : إياك واللعبْ
والسانحات البارحات فاجتنبْ

وإذا كان "موقف الشذى" هو موقف التعلم، والتلقى وشروطه، والتزام المريد بهذه الشروط؛ فإنّ "موقف يرقى" يمثل الصعود درجة فى هذا المجال؛ فهو موقف "يَبْقى من يهلك عشقا"، فهو موقف الفناء من أجل البقاء، وهذا الموقف هو موقف "الكشف الكبير" فكشفنا عن أفق أفقا". وتحوم بنا القصيدة فوق سيناء ومهج الشهداء، وتبين أن هذا الكشف الكبير هو حرب قادمة يبدأ بها سؤدد سيناء، ويختلط العشق الصوفى الكبير بعشق الوطن، ويختم الموقف بهذه الأبيات :

وقال: أشيم يا سيناء برقا — فقلت: أهيم يا سيناء عشقا

فقال: وكيف ؟ قلت: أفى ثراها — بقلبى إن شقى القوم عقّا

فقال : وفيم ؟ قلت : أليس قومى — عليها استشهدوا شنقا وحرقا

فقال: توقّ قتلك قلت: كم مِنْ — أخى فرقٍ سيلقى ما توقى

فليس أرقّ - قال - من ابن قوم — يقيم الحق قلت: وليس أرقى

أما "موقف سر من رأى" فهو موقف المعاينة، ويظل الخطان المتوازيان فى الموقف السابق - خط العشق، وعشق الوطن - موجودين - فى نسج هذه القصيدة، ويستوى الصوتان المتحاوران فى هذا الموقف، ويرى كل منهما بعينى الآخر، ويطلعان معا على المشاهد التى تحتاج إلى ثورة وتغيير. وهنا يحق لنا أن نعود لتفسير "السوسن" فنرى صوتا موازيا لصوت "المتكلم" فهما صوتان نابعان من ذات واحدة، ولكن القصيدة جعلت على صوت "الغائب" صفات الجلال والقدرة وشيئا من القدسية حتى يستطيع التأثير فى المتلقى، فصوت "المتكلم" هو والمتلقى معا، وهذا استدراج ذكى، ويصبح صوت "الغائب" المهيب هو المؤثر، وإن كان فى الحقيقة هو صوت "المتكلم" أيضا.

فالمواقف الثلاثة كأنها قصيدة واحدة، ولكنها متدرجة فى محاولة التعلم ثم الصعود والترقى والكشف ثم المعاينة التى تسر من رأى، خاصة إذا كانت الرؤية هنا غير متاحة إلا لمن يغنى عشقا "فليس كل من أرسل طرفه رأى". ويقوم التكرار والقسم غير المعهود بدور فى جعل المتلقى فى دائرة الحدث فعبارة : "ثم أشار للمدى وأومأ" تتكرر خمس مرات بعد كل منها قسم مثل: "وذارئ وما قد ذرأ"، و"ومن سوّى فأنشأ" إلخ، وتبادل المواقف بين صوت "الغائب" و"المتكلم" بطريقة محكمة، بحيث يقسم المتكلم أيضا ولكن بما يناسبه، ويكون جواب القسم بعد كل قسم مناسبا للصّوت ومقامه ومكانته.

وتلجأ قصيدة "موقف سّر من رأى" إلى معجم عال غير معهود مخالف كل ما سبق فى الديوان ولكل ما يأتى بعده، فنجد "زنفا" وخناسير وضوضى والسمادير والهكيك والنأنأ، وتزأزأ ودأى والخيسرى، وكلها كلمات ذات معان فى المعجم، ولكنها تحتاج إلى الكشف عنها فى أحد المعاجم، فالقصيدة تعلو بالموقف من جانب وتشغل القارئ أو المتلقى من جانب آخر لتقول ما تريد أن تقوله وكأنها تترس وراء هذه الألفاظ غير المألوفة لتشق طريقها فيما تود إبلاغه والتعبير عنه حول الراعى والرعية، وتختم هذه القصيدة أو الموقف بخمسة أبيات يتكثف فيها حرف الهمزة، وتبين لنا هذه الأبيات أن رسالة الشاعر الحقيقية قد بدأت بعد أن اطلع على ما اطلع عليه، وأن دور صوت "الغائب" هو الوحى للشاعر حتى يؤدى ما عليه من الإبلاغ :

وقلت : أنبئت فى الهوى نبأ — قال: فإن شئت أنبئ الملأ

قلت : فإنى رؤياى ما فتئت — تسوء، قال : البلاء ما فتئا

قلـت : أمـا فـى الهـدوء لى أمـل — أجـاب: أزرى الأنـام مـن هـدأ

قلـت : أرى أن فـى الهـوى أربـى — أومـأ : إن تهـو فلـيكنْ رشـأ

قلـت : انتهـى الآن مـا يؤرقنـا — أومـأ :كـلاّ بـل إنّـه بـدأ

– ٥ –

من العجب أن يتجاور "ديوان الرسائل" مع "موقف سر من رأى"؛ ففى موقف سر من رأى المفردات التى تحتاج إلى معجم مصاحب للكشف عن بعض معانى الكلمات، وتأخذ اللغة فيه مستوى عاليا محلقا، وتختتم بأبيات من بحر المنسرح تأكيدا لهذا التجافى عن المألوف المعهود والمأنوس من الألفاظ، وقد رأينا أن الموقف الشعرى نفسه يفرض هذا السلوك اللغوى لأمر يتغياه ومطلب يقصده. وديوان الرسائل وهو ست رسائل فى التوزيع الكتابى، ولكنها فى الحقيقة قصيدة واحدة تتميز بالسلاسة والعذوبة والشجن المصفى. وقد وجدتنى – وأنا أقرأ هذه الرسائل عندما قاربت نهايتها لا أستطيع أن أنهنه دمعة غلبتنى تأثرا بجوها المشحون بما يثير النفس ويحرك الأشجان. هناك خمس رسائل اتخذت كل منها عنوانا هى على الترتيب: "شيطان ونبى"، و"بئس العثرة"، و"قضى الأمر"، و"لا شك لدى"، و"الطوفان.. الطوفان"، والرسالة الأخيرة وهى بلا عنوان.

وكل رسالة تبدأ بالبداية نفسها شأن الأغنيات والمواقف وهى نداء موجه إلى "أم علىّ". ومن هنا شكلت الياء المشددة أو الساكنة قافية هذه القصائد الست أو الرسائل، والياء المشددة فى آخر البيت أشبه بالجلوس على كرسىّ به "ياى"؛ فنجد الصوت يهتز فى إطالة عند الوقف عليه:

يا أمَّ علىّ
ما من أحد سوف يزملنى غيرك فى هذا الليل العصبىّ
ما من أحد سيدثرنى فإلىّ إلىّ

والإشارة إلى التزميل والتدثير واضحة فى ثقل الأمانة والرسالة الملقاة على عاتق "أبى علىّ"، وعدم الإيمان بما يبشر به ويدعو إليه، والعناء على انتظار ما يلقى عليه ويلهم به، فهو يوصيها بالصبر وعدم الامتعاض من الآخرين إذا هاجموه:

من سوف يصدقنى غيرك
حتى لو عدت كسيفا مَخْزِىّ
يتملكنى الوسواسُ، وتعرونى الرعشة، يسخر منى الناسُ
يصيحون ببابك : زوجك مغرور ودعىّ
ونبوءته زور
لا تمتعضى منهم أرجوك ولا تعترضى
هم معذورون إذا صاحوا يا أم علىّ
هم لم يجدوا معجزة بين يدىّ
ولا وحيا أفشيه لدىّ
فعلى قلبى لم يهبط تلك الليلة نورٌ
لم يتنزلْ فى تلك الحلكة شىٌ!

والرسالة التى جاء بها أبو على هى الشعر، والشعر لدى الشعراء الكبار يصبح موضوعا للشعر نفسه، ولابد أن يؤمن الشاعر برسالته حتى لو لم يؤمن به أحد، وهنا يلجأ الشاعر إلى زوجه التى ستزمله وتدثره وتؤمن به :

من فضلك هاتى قلمى ودواتى
أتمنى لو أمليت الآن عليك خلاصة مأساتى
أعلم أن اللفظة هينة، والشعر عصىّ
لكنى سأحاول، من يدرى
فلعلى أنجح لو أن ملائكة الشعر أعانتنى
وعسى أن أفلح إن فتح الله علىّ

ماذا يجدى الشعر أمام طغيان السلطة وحاشية السلطان ؟ وأدوات الشاعر فى الإصلاح أشبه بالسيف الخشبى والفرس العرجاء والدرع المشئومة. تتخذ الرسائل طابع "الوصية" فهو يعلم أنه مقضى عليه، ولكنه يخشى على أولاده وعلى زوجه، ويرجو فى الوقت نفسه أن يأخذ ابنه بثأره:

وإذا أنت سمحت فقولى للميس : لكم كان أبوك يحبك
إن كنت تحبين أباك فلا تدمع بعد الساعة عيناك
ولو كان علىّ
قد شب الآن عن الطوق
وما زال على ما كنت أربيه
وكان نجا
من سلسلة النكبات المتتالية وصار فتى
فعليه أن يطلب ثأر أبيه من الشخصيات الآتية...

وتعدد القصيدة هؤلاء الذين على الابن على أن يأخذ ثأر أبيه منهم وتقول فى النهاية :

من فضلك لا تعترضى يا أم علىّ
لا تنتفضى وتقولى كيفَ
وقد كنت فقدتُ أباه من قبلُ
فأين الرحمة والعدلُ
دعيه من فضلك.. واحتسبيه
فغدا سيعود إذا عاد بثأر أبيه
وإذا اعترضته معضلة فخذيه إلىّ
كم كنت أخفف عنه صغيرا وأكفكف أدمعه فتعالىْ معه
لقد اشتقت إلى صوتك
من لى اليوم بأن أسمعه
حتى أستمتع فى مثواى وأسترجع أصداء الزمن المنسىّ
أرجوك إذا حزب الأمر خذيه، دعيه ينادى
من فوق القبر علىٌّ كما كان ينادينى وأنا حىّ

أراد الشاعر بعدم وضع عنوان للرسالة الأخيرة أن يوحى أنه أعجل عن أمره؛ فلقد اغتاله أعداء الشعر وهو يرسل وصيته الأخيره لأم على فلم يمهلوه حتى يضع للرسالة عنوانا.

هذه المجموعة من شعر حسن طلب "مواقف أبى على وديوان رسائله وبعض أغانيه" مجموعة متميزة فى شعرنا الحديث تحتاج إلى قراءة ثم إلى إعادة القراءة من جديد، وإنها فى كل مرة لحرّية أن تقدم عطاء جديدا، وتحية إلى حسن طلب فى إبداعه الموصول.

الهوامش:

(١) انظر نماذج أخرى من هذا التقارب الصوتى فى ص ٢٥، ٢٦، ٣٥، ٣٦، ٨١.

(٢) انظر كتابى : الجملة فى الشعر العربى، الفصل الثانى.

من يسترجع الأحلام من تأويلها؟

منى طلبة

"أوقفني في موقف التقرير وقال لى: ..... الوقفة خروج الهمّ عن الحرف، وعما ائتلف منه وانفرق. وقال لى: إذا خرجت عن المسميات خرجت عن كل ما بدا. وإذا خرجت عن كل ما بدا قلت فسمعت، ودعوت فأجبت".
(النِّفَّري، كتاب المواقف)[1].

١- موقف : الاسم والمسمى :

في ديوان فارق في الشعر العربى المعاصر قدم لنا الشاعر الكبير حسن طلب "مواقف أبى على وديوان رسائله وبعض أغانيه". والديوان تأسيس لكتابة جديدة في الشعر العربى، وتلقانا هذه الجدة منذ البدء مع اسم الديوان نفسه الذى بدا لنا طريفا جاذبا ومحيرا في آن. فماذا يقصد شاعرنا بهذه السمة؟ والسمة كما يرى التهانوى هى عنوان الكتاب ليكون عند الناظر إجمال ما يفصله الغرض.. وكأن المراد منها التعريف برسمه أو بيان خاصة من خواصه ليحصل للطالب علم إجمالى بمسائله، ويكون له بصيرة في طلبه، فالسمة هى العلامة، وكأن المقصود بها الإشارة إلى وجه التسمية إشارة إجمالية إلى ما يفصل الكتاب من المقاصد[2]. لكن عنوان الديوان الذى يغرينا لطرافته بالغوص في مسماه بحثا عن مقاصده سرعان ما يصدنا عن الفهم المتعجل بما يوحى لنا بأن هذا البحث لن يكون سهلا ميسورا، إذ إنه يضعنا منذ البدء أمام حاجزين مغويين:

يتمثل الحاجز الأول فيما يستدعيه العنوان من نصوص سابقة عليه مثل: "كتاب المواقف للنفرى" وكتاب "الأغانى للأصفهانى"، و"ديوان الرسائل" الذى كان يتناول تصريف أعمال الدولة وبرع فيه كُتّابُ العربية من أمثال حسن بن وهب، وعيسى بن صبيح، والسهل بن حسن، ممن حفظت لنا كتب الأدب رسائلهم الديوانية. وهكذا تردنا السمة الأولى لديوان حسن طلب إلى أنواع أدبية شتى وتحيلنا إلى تراث يتشعب ما بين التصوف والسياسة والغناء. وبما أن العنوان هو أيضا حدٌّ للانهائية النص وانقطاعٌ له عما سبقه[3]، فهو إحالة وانقطاع معا، بعبارة أخرى كان استدعاء المواقف والأغانى والرسائل من التراث هو عين الابتكار والتعيين للشاعر وديوانه، لتصبح المواقف هى مواقف أبى على وتضاف الرسائل والأغانى إليه دون سواه: "ديوان رسائله وبعض أغانيه".

لقد استطاع حسن طلب أن يعيدنا للتراث وأن يقطعنا عنه في مهارة فائقة من خلال صياغته اللغوية للعنوان ذاته، فهو يشدنا إليه ويثيرنا عليه في قصيدته المعاصرة التى تغوص في بحر الأدب العربى لتعود على شاطئنا صَدَفة وحيدة فريدة مبدعة.

ليس الاستدعاء إذن مجرد إحالة على التراث، إنه عملية معقدة وعميقة من التذكر والتحرر. هذه العملية لا تكشف عن تضايف غريب بين المواقف والأغانى والرسائل فحسب، بل هى إعادة تعريف لكل منها من خلال المركب الجديد الذى يضمها بعضها لبعض. بل هى أيضا بعد تراكبها على هذا النحو تنحل إلى عناصر جديدة وأساسية لتعريف ديوان الشعر المعاصر: ديوان حسن طلب لا بوصفه "بعد النية أربعة أشياء هى: اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[٤]، بل بوصفه "موقفا ورسالة وأغنية". وهكذا بضربة واحدة يعيد حسن طلب ابتكار التراثى والمعاصر ابتكارا.

أما "ديوان الشعر" هنا فيتعالى على الأسماء المنصوص عليها في العنوان يستخضرها ليغيبها، وكأنها حجب يتكشف مع أبى على سرها المكنون الخفى: الديوان الشعرى الذى يحمل توقيعه.

وحسن طلب في كل هذا كما هو عهدنا به: ذاكرة حية وحيوية للأدب العربى على امتداده واتساع أطرافه، ذاكرة مشفوعة دائما بالمبادرة. وشعر حسن طلب كله يعبر عن موقف حاسم يرى أنه ما من إبداع حقيقى إلا للعارفين، الذين يقتدرون على حركة مزدوجة تستدعى التراث لتفكَّ قيوده بقدر ما تعانى المعاصر لتعصف بمألوفه[٥]، وبدون هذه الحركة القديرة سيظل الشعر تقليدا أو تسطيحا، وسيظل الإبداع هشا لا يقوى على النمو. وقصيدة حسن طلب بهذا المعنى ومنذ عنوانها تجسيد لهذا الموقف: موقف العلم ثم المعرفة التى تستبطن المعلوم حتى يتجلى مبدعها.

أما الحاجز الثانى فهو خاص بعلاقة الاسم بالمسمى. فاسم الديوان عبارة عن مركب ثلاثى: مواقف أبى على/ ديوان رسائله/ بعض أغانيه. ويتوقع القارئ أن يكون هذا المركب الاسمى دالا على بنية الديوان ذاته. لكنه يفاجأ باختلال الترتيب، فالديوان ذو بنية ثنائية: أولها: "كتاب المواقف (مصحوبا ببعض أغانيه)"، وثانيها: "ديوان الرسائل". لماذا إذن تبادلت الأغنيات والمواقف الأدوار في الجزء الأول من الديوان واستقل ديوان الرسائل بالجزء الثانى منه؟ ولماذا لم يطابق العنوان في تعداده الثلاثى وترتيبه البنية الثنائية للديوان؟ بل لماذا اتخذت أوراق اللعبة شكلا آخر في الإهداء الذى تصدر الديوان: "إلى سوسن.. ولميس.. وعلى.. من أجلكم المواقف... ومنكم الأغانى... وإليكم الرسائل"؟ وكأن أبا على يتلاعب بالأسماء كما يتلاعب بفسيفساء يعيد تشكيلها كيف شاء. يحرر حسن طلب الأسماء من مسمياتها المعهودة، ويحولها بقوة الخيال إلى أنساق متحركة تبنى عناصرها في علاقات شتى يحتل بعضها موضع الصدارة، ويصبح بعضها الآخر مجرد خلفية لتبرز عناصر أخرى إلى الأمام وتؤول لها الهيمنة.

فيزج بالأسماء إلى آفاق تطورها الحيوى بفعل الانتهاك المستمر لترتيبها وتركيبها: فالمواقف هى: مواقف أبى على، ومن أجلكم، كتاب المواقف والرسائل هى: ديوان رسائله، إليكم، وديوان الرسائل، والأغانى هى: بعض أغانيه، منكم، كتاب المواقف مصحوبا بأغانيه. وهذه التراتبات والتراكيب بدورها معطوفٌ بعضها على بعض أو داخل بعضها في بعض، وكأننا إزاء صور شتى تتوالد، أو صورة واحدة متعددة الزوايا، أو نحن بالأحرى إزاء عملية تغريب مدهش للأسماء تجول بها على مختلف أصعدة المعنى لتصلها وصلا بوجودنا الإنسانى الحميم: تمتد بها من اللاوعى الجمعى (التراث) إلى اللاوعى العائلى (سوسن زوجة الشاعر ولميس ابنته وعلى ابنه) حتى اللاوعى الفردى (الذات الشاعرة)، أو أن الأسماء تتقافز قفزات عالية عميقة، خفاقةً ووئيدة من العنوان إلى الإهداء إلى بنية القصيدة ذاتها، لتلتحم ببعدها الوجودى بكل ما يشتمل عليه هذا البعد من ضرورة وثراء. فالمواقف والرسائل والأغانى، هى مواقفنا ورسائلنا وأغانينا نحن منذ ماضينا إلى حاضرنا وحتى مستقبلنا بعد أن حرر حسن طلب الأسماء من حدودها التراثية، دفع بها إلى حركة حيوية

من الصور المختلفة كاشفا شيئا فشيئا عن خباياها. فإذا كنا بذلك قد عبرنا الحاجزين الأوّلَيْن خبأ لنا الشاعر حاجزا ثالثا لا نستطيع عبوره آمنين. فالأسماء كلها بعد استدعائها وتحريرها وتحريكها ليست في النهاية إلا تأويلا لمسمى أرحب: مسمى الحُلم.

بذلك يلتقى اسم الديوان: "مواقف أبى على وديوان رسائله وبعض أغانيه" على الغلاف بالقصيدة المنتقاة للدلالة على الديوان في الصفحة الأخيرة من الغلاف:

جمرٌ على كبدِ
كيف التقينا دونما وعْدٍ
وصرنا اثنين في أحد
بل كيف أفلتنا من الهول الكبير..
وصادفتنا أيكةٌ
قلنا سنهجع تحتها
لهنيهةٍ
حتى يصحَّ الجسم من سَقمٍ
وتُشفى الرُّوحُ من تبريحةٍ
والعينُ من رَمَدِ!
ثم افترقنا..
دون أن نحظَى
بما يسترجع الأحلام
من تأويلها
أو يحفظ الذكرى
من البَدَدِ!

حلم حسن طلب هو تجربة العشق الضامة لكل ما تُيِّمَ به: عشق التراث وعشق الحاضر وعشق الاسم والحرف. لقائه بالحبيبة والرغبة في التوحد بها، قرين الرغبة في تجاوز الحواجز التى تثنينا عن محبة التراث والحاضر والآتى والتى تحول دون امتلاكنا لسر الحروف والأسماء. هناك قوة خفية في الحروف في المرأة تشدنا إليها بسحرها وغموضها وطاقتها الهائلة العصية على الإمساك بها. فإذا ما أخلص الشاعر المحبة لها جميعا وعانى في سبيلها ما عانى من المكابدة والتأمل وارتاح هنيهة لوصاله بها والتحامه بجوهرها وعبر عن ذلك بشعره هو، سرعان ما يصبح هذا التعبير نفسه تأويلا لحلم الوصال الموصول. وفراقا له.

يرى حسن طلب أن العملية الإبداعية في جوهرها حلم عشق للغة، للمرأة، عشق يستولدها جديدا، وسرعان ما يصير هذا الجديد ذاته تبديدا لذكرى الوصال الحميم بأسرارها. القصيدة العينية التى بين أيدينا الآن هى تأويل الشاعر لهذا الحلم العاشق، ولكن الشاعر لا يريد تفسير الحلم، إنه يريد بقاءه حيا نابضا بين البشر. كيف يمكن إذن للشعر أن يكون تجسيدا للحلم لا تفسيرا له؟، كيف يمكن للغة الشعر أن تكون في ذاتها وجودا لا كشفا لحجب الوجود؟ كيف تكون تواصلا بكينونتها لا بما تشير إليه من موضوعات ومن إيحاءات ومضامين؟. كيف يمكن رأب هذا الصدع وعبور الفجوة؟

وماذا نصنع نحن نقاد الشعر حين نؤول معنى القصيدة؟ أنجلو حلمها ومعناها أم نفتته بالتحليل، نخاطر فنفشى بعض الأسرار لتغيب عنا أُخر؟

كان بول ريكور قلقا بشأن التأويل الذى يتبناه هو نفسه، إذ استشعر هذا الصراع بين الفكر (التأويل) والرمز (الحلم). فالفكر التأويلى قد يختزل الثراء الرمزى الذى لا يكف عن تعليم هذا

الفكر.. والوضوح يفقدنا العمق، وما إن يُفض معنى المجاز حتى يبدو الرمز بلا جدوى.. هنا يجب التفكير فيما وراء الرمز، انطلاقا منه ووفقا له بحيث تصبح مادته غير قابلة للهدم، وبحيث نحفظ العمق الموحى للكلمة التى تسكن بين البشر(٦).

إن الإبداع الشعرى تأويل لعشق الشاعر للغة ولأحلامه بعناقها، إنه تأويل يبلور هذا العشق أى يستجمعه في بللورة مشعة هى بللورة القصيدة. وصراع الشاعر مع اللغة هو ذلك الصراع الذى يريد أن يستوقف في القصيدة أحلامه التى تتجاوز الوقائع إلى ما وراءها، دون أن تصبح قصيدته ذاتها واقعة من هذه الوقائع فتفقده ما قبسه من قبس الوصال. أما النقد التأويلى فهو محاولة للفهم لاختراق مجالات معنى الحلم، وفك لكثافته ربما لأن المؤول يأمل وقد انتهك مجاليه أن يحتال الحلم عليه بميلاد أحلام جديدة.

"أوقفنى في الوقفة وقال لى: إن لم تظفر بى أليس يظفر بك سواى... وقال لى: إن بقى عليك جاذب من السوى لم تقف.. وقال لى: في الوقفة ترى السوى بمبلغ السوى فإذا رأيته خرجت عنه. وقال لى: الوقفة ينبوع العلم فمن وقف كان علمه تلقاء نفسه، ومن لم يقف كان علمه عند غيره.. وقال لى: الوقفة نورية تعرف القيم وتطمس الخواطر.. قال لى: الوقفة روح المعرفة والمعرفة روح العلم والعلم روح الحياة...".

(النفرى ، المواقف، موقف الوقفة)

٢- موقف : الوقفة:

"مواقف أبى على وديوان رسائله وبعض أغانيه" حُلم عاشق، يذكره الشاعر حتى لا يُنسى، فإن ذكره خشى أن تبدده الذكرى أو أن يختزله التأويل، لأن الذكّرى في ذاتها ليست نصا على الحلم. إنها استرجاع لآثاره في النفس. الحلم أبعد من الذكرى ومن الأسماء التى تبلوره. أما الذكرى فهى غوص في عمق الزمان ومحاولة لاجتياز المسافة التى تفصلنا عن الحلم. في هذه المحاولة لا تكرر الذات المتذكرة الحلم، إنها تعيد إبداعه، تجعله جينيا، أو حاليا. فالذكرى ليست تمثيلا للحلم. إنها إدراك له أو تصور، تصور تقوم "الذات" و"الآن" بتشكيله(٧). وحسن طلب عاشق للنفرى، وحلم العشق الذى سيتذكره لنا في مواقفه سيعبر بنا المسافات إلى النفرى وسيعيد التصور. كيف؟

مواقف أبى على ليست "معارضة" لمواقف النفرى، إنها ذاكرة بكل ما تعنيه من استحضار وتغييب. ومن المعروف أن النفرى هو أحد أعلام الصوفية الكبار الذين تأثروا بالحلاج وأبى يزيد البسطامى، وأنه قد ترك لنا كتابا لا يعرف له نظير في الأدب الصوفى. وهو كتاب "المواقف والمخاطبات" وينقسم الكتاب إلى جزئين: الأول كتاب "المواقف" وهو عبارة عن سبع وسبعين وقفة تبدأ "بموقف العز"، "موقف القرب"، "موقف الكبرياء".. حتى "موقف الاصطفاء" و"موقف الإسلام"، و"موقف الكنف".. أما الجزء الثانى: كتاب "المخاطبات" فهو عبارة عن ست وخمسين مخاطبة مرقمة تبدأ بـ"مخاطبة (١)"، و"مخاطبة(٢)"، و"مخاطبة(٣)".. حتى "مخاطبة(٥٦)" التى تلحق بها "مخاطبة وبشارة وإيذان بالوقت" وتنتهى بـ"موقف الإدراك".

والكتابان عبارة عن مقطوعات نثرية: في كتاب المواقف يستهل النفرى كل موقف بالعبارة الآتية: "أوقفنى في موقف.. وقال لى". وتتكرر العبارة عند كل وقفة. أما المخاطبات فيستهل كل منها بنداء مباشر: "يا عبد.." وأيا ما كان الجدل حول جمع الكتاب وترتيبه على هذا النحو(٨). فإن ما يهمنا هنا هو شكله الأخير الذى نشره به آرثر يوحنا أربرى، والذى يبدأ بالمواقف ثم

المخاطبات التى تنتهى "بموقف الإدراك". وهو الأمر الذى يدمج الكتابين في بنية واحدة. فالمواقف والمخاطبات ينطلقان من "موقف العز" وينتهيان إلى "موقف الإدراك". المبدأ عزٌ والغاية إدراك، وما يجمع بين المبتدى والمنتهى عند النفرى هو الوقفة. فهى عنده مذهب قائم بذاته. إنها "نهاية وتتويج لسلسلة المجاهدات التى تأخذ سلما تصاعديا يبدأ من الجهل، ثم يترقى - السالك - إلى العلم ثم إلى المعرفة ثم إلى الوقفة.. في هذه الوقفة ينفصل الصوفى تماما عن السوى، ويغنى عن الكونية. وذلك لغلبة الحقيقة عليه، وفى هذا الفناء تزول الرسوم بالكلية.. لأنه غنى عن نفسه وعن كل شىء في الوجود، لكونه مستغرقا في التوحيد"[٩]. ولكن إذا ما اتخذت الوقفة عند النفرى معنى الوصول. والغاية التى تنتهى عندها مجاهداته فإنه سرعان ما يستأنفها بمقام أبعد ينفتح على المجهول وعلى ما لا يقال وما لا يدركه يقين: إنه مقام الجهل مرة أخرى. ولكن شتان بين الجهل الذى يكون العلم ضدا له.. والعلم الذى ينتهى إلى "وضوح الرؤية وتضيق عنه العبارة"[١٠].

وقفة النفرى إذن هى رحلة الصوفى لاستصفاء الروح بالمعرفة وصولا إلى اليقين، في هذه الرحلة ينفصل الصوفى تماما عن السوى ويفنى تماما عن الكونية ليشهد الحق تعالى. وهنا يدرك أنه لا يقين لأنه سبحانه وتعالى ليس كمثله شىء ولا يُحاط به علما.

من هنا يتذكر أبو على "المواقف" ويغايرها. فمواقفه هى مواقف المشاهدة للسوى لا الفناء يقف أبو على ليتأمل المعيش ليعلمه ويستكنه حقائقه. لذلك استبقى حسن طلب المواقف واستبعد المخاطبات من عنوانه. فالمخاطبة عند النفرى: "خاطبنى ربى" تجعل المعارف تلقيا لوحى، وحتى وإن كانت المواقف بدورها تلقيا لوحى: "أوقفنى ربى بين يديه وقال لى" إلا أن الأخيرة أقرب إلى الانفتاح بنا على مقام أرحب. فهى تبعد بنا عن تلقى الذات الصوفية المباشر للإلهام الربانى. ولا يريد الشاعر أن يتلقى الوحى تلقيا مباشرا. ولا أن يُعزل في إطار الحضور الكاسح لمخاطبه. إنه يتطلع للحوار. لقد اعتمد الصوفى على العزلة والفناء عن السوى لإدراك الحقيقة. وفى الحوار يدرك سقراط الحقيقة إذ يستنطق الناس بها. لا تخلو معرفة الصوفى من مكابدة ذاتية. ولا تخلو معرفة سقراط من بعد تعليمى. أما حسن طلب فقد استبقى من الموقف الصوفى المكابدة والتأمل. ومن الحوار السقراطى الخروج إلى الواقع والتعرف عليه لكن موقف أبى على ليس كموقف سقراط الذى يعرف الحقيقة منذ البدء وقبل الحوار، إنه كموقف النفرى الذى يجهل الحقيقة ويتوق إليها. غير أن أبا على لا يتلقاها من الصوت الحاضر الآتى إليه من عل. وإنما يتكشفها من خلال حركة تتراوح ما بين سؤال وجواب، بين فكرة وأخرى، يركز أبو علىَ علي المحاورة للاستعلام ويبنى مواقفه على الأخذ والعطاء، على "قال لى" و"قلت له". هنا لن يكون المُخاطب صوت الحق في حضوره المهيمن. وإنما المخاطب هو السوسن: زهرة السوسن تستوقف الشاعر وتحاوره فيحاورها، لما يعتريها من رمزية أثيرية فواحة بالشذى ومنذرة بالانفلات، هذا الحضور الشفاف سيسمح لأبى على باعتماد الحوار بدلا من التلقى. وبالخروج من عزلة الذات الصوفية، في حضرة صوت المخاطب إلى معترك أصوات المجتمع ونبض قلب القوم والوطن.

أوقفنى السوسنُ في موقفٍ:
يبقى من يهلِكُ عِشقا
قال:
سأصحبُكَ الآنِ إلى حيثُ سأطلعك
على ما لم أُطلِعْ أحدًا من قبل عليه
فلا تنبس نُطقا
وابتسم وقالَ:
إن أنتَ تكلمتَ سترحلُ

أو إن أنتَ سكتَّ ستبقى

...

ومضينا

حتى ما إن صِرنا داخل صحراء

يشبه رونقها سيناءَ

وتحت سماء

يشبه أزرقها مُهجَ الشهداء

نظرنا..

..

وقال: أشيمُ يا سيناءُ برقَا

فقلت: أهيمُ يا سيناءُ عشقَا

فقال : وكيفَ؟ قلت: أقِي ثراها

بقلبى إن شقىٌّ القومِ عقَّا

فقال: وفيمَ ؟ قلتُ : أليس قومِى

عليها استشهدوا شنقًا وحَرقًا؟!

فقال : توقَّ قتلَكَ . قلتُ : كم من

أخى فرَق سيلقى ما توقَّى!

فليس أرقَّ ـ قالَ ـ من ابن قوم

يقيمُ الحقَّ ، قلت : وليسَ أرقَى

بعد الحوار لن تكون الوقفة عند أبى على هى المنتهى الذى يستكين إليه بعد طول مجاهدة، بل البداية فالوقفة عنده "سكون بعد المشى وقيام من قعود" في آن. للوقوف معنى مزدوج سكون ونهضة. الوقفة عند حسن طلب هى في العمق حركة فاصلة بين السكون والاستئناف، وبرهة لا تأذن بالوصول وإنما تستعد للانطلاق. يقال: "وقف على الكلمة: أى نطق بها مسكنة قاطعا لها عما بعدها، ووقف على الشيء عاينه وعرفه"[11].

إذا كانت القراءة استغراقًا فالوقف تنبيها، وإذا كانت الحياة حركة ومعايشة فالوقفة استكانة تتأملها. الوقفة هنا هى معنى القراءة والحياة نفسها. "فالقراءة الحقيقية تبدأ فقط حين ترفع عينيك عن السطور"[12]، وحين يكف البصر عن ملاحقة الحروف ليعمل البصيرة. والحياة تصبح إنسانية حقيقة حين نكف عن الاندماج بها، وحين تتخذ فيها موقفا. أن تتهجى الكلمات فحسب فهذه ليست قراءة. أن تتوقف أن تصمت قليلا فهذا يعنى أنك تشعر و تفكر و تحقق بالفعل التواصل الذى ترمى إليه الكلمة مقولة ومكتوبة ومعاشة.

السكون الذى تنتهى به الجملة العربية هو سكون الوقفة، وفيه تكمن فلسفة اللغة ذاتها. فالوقفة في الجملة العربية تحد من شهوة الأنا للكلام بلا انقطاع وبلا محاور وبلا تأمل وهى تودع أيضا الكلام شخصا آخر وتدعوه للمساهمة فيما يقال تفكيرا في الكلام واستئنافا له. فعند سدرة الوقف يبدأ الإدراك للاستدراك. الوقفة إذن سكون ضرورى لتداول الكلام وتأمل المقروء واتخاذ موقف من الحياة لاستئنافها واعية. هنا تنقلب الأدوار ويصبح الشاعر بعد وقفة على الحياة ترجع البَصر إليها كرَّةً بعد أخرى، قادرا على أن يراها في حقيقتها وأن يحاكمها: (موقف سُر من رأى).

أوقفنى السوسنُ في موقفٍ:

قد دنَا

وما نأى

وقال لى: انظرِ
تَر زهرًا مُونقا
وثمرًا مُهيَّأ

وقفة أبى على ليست كوقفة النفرى تواصلا بالحق واطمئنانا إليه بعد شقاء التطلع. وقفة أبى على بصيرة حافزة للحركة والثورة. ولاشك أن وقفة النفرى في العمق وقفة تمرد تلخص الحركة الصوفية بأسرها. "فقد نشأ التصوف معبرا عن المثل الدينى الأعلى وظل في أدواره كلها مخالفا لما عليه العامة والقراء والفقهاء وأهل السنة والمتكلمين المتفلسفين ومتعرضا لعداوتهم من غير أن تخرجه العداوات عن حدود الحب والتسامح"(١٣). لقد طرق الصوفية باب الحقائق وقعد سواهم على الرسوم، ولذلك سموا بالسالكين أرباب الأعمال الباطنة ومن عداهم أرباب الأعمال الظاهرة التى تجرى على الجوارح والأعضاء. وبهذا المعنى كانت الصوفية إيثارا للوقفة التى تعلى الإيمان وصفاء القلب على الطقس، والمجاهدة على التقليد، والمحبة على التسلط، والمعنى على التعاليم والفيض الإلهى على التفويض الإلهى. يترقون في سبيل ذلك "مقامات" العبادات والمجاهدات ليحل بها في القلوب "أحوال" من الطرب والحزن والهيبة والشوق. يرومون "الوقوف مع مراد الحق"(١٤) الثائرة وعبر الصوفية عن هذه الوقفة لتجريد النص من استبداد الحكام به. فأنشأوا أدبا خاصا بهم في وصف وَجْدٍ أفاض.

موقف حسن طلب هنا أيضا سيلاقى الموقف الصوفى ويفارقه: هو مثله تمرد على ملق أهل الظاهر الذين يسيرون ويسايرون فلا يقفون ولا يستوقفون. وهو غيره لأنه وإن تعرف الحق لا يسكن، فحركته إليه ليست حركة تصاعدية مكتفية بذاتها، وإنما صعود يليه استئناف هابط يروم التغيير كما هو شأن الفيلسوف. لن يقف أبو على عند حد الفضح للنفاق والاسترخاء وإملاق العقل والروح وإنما سيرقى .. يرقى - أفقيا - إلى حد الجهر بالإطاحة بها. من هنا لن يرضيه الوقوف عند المواقف فعليه أن يتجاوزها إلى إعادة كتابة "ديوان الرسائل" إلى تصريف جديد لأعمال الدولة. وعنده لن تظل "مواقف" الصوفى و"ديوان الرسائل" على طرفى نقيض: هذا يستصفى روحه وصولا للحق وذاك يتفنن في استعباد الخلق. سيصل أبو على: بين موقف للروح وتصريف الأعمال. أيؤول الشاعر الصوفى هنا إلى فيلسوف على غرار جان بول سارتر في "المواقف" Situations أو جاك دريدا في "Positions"سيصل حسن طلب بين "المواقف" و"ديوان الرسائل" صلة لم تكن لها من قبل بين دفتى التراث. ستصبح المواقف هى حافزة لتغيير الديوان لكتابة الرسائل كتابة لائقة "بالموقف". حرا ومسئولا مثل سارتر سيندد بالاضطهاد والظلم والجبروت، واعيا ومريدا مثل دريدا سيزعزع كل مركزية مستبدة تفرض نفسها بوصفها بداهة(١٥). الوقفة تستأنف الدور الاجتماعى للمفكر الشاعر. الجزء الثانى من الديوان هو إعمال "للموقف"، هو تحويله إلى "رسالة" تغير العالم بقدر ما تؤسس لحرية الشاعر ومسئوليته.

فرسائل الديوان لن يكتبها كُتاب السلطان بل سيرسلها الشاعر إلى السلطان جمرة شعرية تتوخى تدبيرا جديدا لأمور الرغبة.

وقفة أبى على شعر اللحظة الأولى التى يكون فيها الكلام غائما في معناه يشعر به ويتفكر فيه ولم يلفظ بعد. كيف يمكن التعبير عن هذه اللحظة: لحظة كلية الشعور والفكر. اللحن أقرب إليها. فاللحن كالشعر كامن قبل الكلام وهو مبتدؤه. الشعر لحن بوصفه وقفة بين صمت الشعور والكلام. والأغنية هنا تجعل هذه الوقفة وصلا لا انقطاعا فهى تلحم الكلام بتدفقه الشعورى أى بموسيقاه. في الأغنية توجد الكلمة وشعورها معا. وموقف أبى على كان مصحوبا منذ البدء بأغانيه. الأغنية هى التى تجعل الموقف شاعريا، تجعل الموقف أعمق وأبعد من التحزب السياسى والالتزام السارترى عند أبى على. تصاحب الأغنية الموقف فتحيله عشقا وقد نجح حسن طلب أن يجعل

بموسيقاه. في الأغنية توجد الكلمة وشعورها معا. وموقف أبى على كان مصحوبا منذ البدء بأغانيه. الأغنية هى التى تجعل الموقف شاعريا، تجعل الموقف أعمق وأبعد من التحزب السياسى والالتزام السارترى عند أبى على. تصاحب الأغنية الموقف فتحيله عشقا وقد نجح حسن طلب أن يجعل موقفه أغنية تتراقص كلماتها على إيقاع القافية النادرة، انظر قافية الهمزة التى لم يقدر عليها إلا قلة من شعراء العربية. إنه موقف ينضح بالألحان فتسمعك الحروف والقوافى أنغامها، وتسرى في نفسك تقاسيمها، فترى في الموقف فطرتك وعروجك.

الموقف هو الأغنية التى تتغنى بها في قلبك، أغنية إنسانك: أسرتك ووطنك، من هنا ستلتقى بحلم عاشق للأصفهانى صاحب كتاب "الأغانى" فالغناء هو قلب هذه الحضارة العربية هو إنسانها النابض. عنده التقت فنونها الشعر والموسيقى والرقص، وبه رقت العواطف وعشق الجمال. وبه شبت المشاعر التى تملأ القلوب لينا وبرا وعطفا وودا. كانت هذه الأغانى هى المحور الذى انطلق منه أبو الفرج ليصف كل جوانب الحياة في العصر إنها الخيط الذى يشد إليه أخبار الحكام والملوك، السياسة والاجتماع، الأنساب وأخبار القبائل والفتن الطائفية والبوتقة التى تنطلق منها الأشعار والرسائل والخطب والقصص والملح والنوادر. الغناء هو القاسم المشترك بين البادية والحضر، بين مجالس قصور الأمراء وبذخها، وحياة عامة الناس وأماكنهم التى يقضون فيها أوقات فراغهم من نواد وحانات ومطاعم. الغناء هو الموضوع الرئيسى في كتاب ثقافة العرب وأدب العرب. الأغنية عند أبى على تصلنا بأغانى الأصفهانى بحلم بعيد، يأخذ باللب ويشيع فيه المواجد والرقة، ولكنها تغيره فتجعل الأغنية مصحوبة بوقفة، بموقف يسرى بلحنه إلى ديوان الرسائل لتقلبه رأسا على عقب، لتحيله من مراسم وأوامر إلى أنشودة الأناشيد، أنشودة نضال في سبيل الحق والعدل والجمال، أنشودة كامنة في قلب كل من أحب. هنا ستسلس لغة الشاعر ليصبح ديوان الرسائل أو أنشودة الأناشيد بحق أغنية كل أحد.

> **"أوقفنى في الموت فرأيتُ الأعمال كلها سيئات، ورأيتُ الخوف يتحكم على الرجاء، ورأيت الغنى قد صار نارا ولحق بالنار، ورأيت الفقر خصما يحتج، ورأيت كل شىء لا يقدر على شىء ورأيت الملك غرورا، ورأيت الملكوت خداعا، وناديت يا علم، فلم يجبنى، وناديت يا معرفة، فلم تجبنى، ورأيت كل شىء قد أسلمنى، ورأيت كل خليقة قد هرب منى، وبقيت وحدى، وجاءنى العمل فرأيت فيه الوهم الخفى والخفى الغابر فما نفعنى إلا رحمة ربى...**
> **وقال لى: أنا وليُّك، فثبتُ**
> **وقال لى : أنا معرفتُك، فنطقت**
> **وقال لى: أنا طالبك، فخرجت.**
> **(النفرى، موقف الموت)**

٣ـ موقف العروج:

الموقف إمعان وعمل، وهو ليس مذهبا إنه لحن الوجود. إن رحلة الإنسان رؤياه وعمله موقف ومصير. عند نهاية الديوان نبدأ معه دورة جديدة بوصفه سردا لمعراج فديوان حسن طلب في مجمله رحلة. وقد كانت رحلة الجاهلى وقوفا عند الأطلال كرمز لدراما الوجود وبكاء الجاهلى عند هذ الموقف ينتهى به عندما يمدح أو يذم في هذه الحياة المنذرة بالموت، أى ينتهى به إلى إستشراف المثل الأخلاقية للقبيلة وبناء المدح والهجاء عليها أما رحلة النبى (صلعم) في الإسراء والمعراج فهى

رحلة صاعدة إلى سدرة المنتهى وعند هذه الوقفة يبدأ الهبوط أو الهجرة (كانت رحلة الإسراء والمعراج سابقة على هجرة الرسول إلى المدينة) إيذانا بحركة التحول التاريخي من المجتمع القبلي إلى المجتمع المدني الذي يحكمه النشاط الأخلاقي للضمير الشخصي (الصلاة) من جهة وشريعة الصالح العام من جهة ثانية هكذا ينتهي العروج النبوي لا عند شهود الرسول لمقامه من الوسيلة وإنما بالعودة إلى قومه يستوصيهم المحبة والمساواة ويحج فيهم حجة الوداع. وكانت رحلة الصوفي إلى المقام الأسرى وهي نهاية المكانة التي يبلغها المخلوق في سيره إلى الله تعالى، والتجلي الأخير لهذه الرحلة هو التجلي الذاتي وبه ينتهي المعراج ويدرك الإنسان الكامل وحدته الذاتية مع الحق.

ولكن أبا علي ليس وليًا ولا نبيًا إنه إنسان (شيطان ونبي) قد أشجته أغنية العشق، وبصرته وقفة الحياة، فقدم نفسه قربانا لصيرورتها. عند الوقفة تأمل الشاعر المجتمع والحياة فكشفت له عن مخازيها "فانحسر بياض الماء عن السمك الميت والأشلاء وعن أفئدة الشهداء" عندئذ لم يرى الشاعر الجنة أو النار وما ادخر فيهما من نعيم للصالحين وعذاب للفاسقين ولكنه رأى مجتمعا يسومه السوامون (الأمريكان الذين يتجرون ويبعون كل شيء) والموسومون (المصريون المفعول بهم) سوء العذاب، ويقلبونه على جمر الجحيم "فيضيئون الحزن جمرا في الأكباد". ورأى الوسامون (المصريون الفاعلون الذين يبذلون الروح فداء للوطن تشبه مهجهم زرقة السماء. أما الجنة فهي حلم الرجل الوجل في عيشة حب يعانق فيها محبوبته يسقيها وتسقيه. رأى أبو علي الجحيم جحيم القتل والبيع في هذا الوطن ورأى الجنة التي يتطلع إليها الخائفون وهي جنة الحب. وفي هذه الرحلة لم يكن دليله (جبريل الروح الأمين) ولا (رسول التوفيق الفتى الروحاني) وإنما دليله هو السوسن بكل ما يحمله هذا الزهر من إيحاء بالنقاء الأبدي ومن نذير بالزوال.

عاد الشاعر من معراجه بوحي السوسن ليعيد كتابته ديوان الرسائل لا بقلب نبي يشرع ولا ولي يتأله وإنما بقلب إنسان عادي قد اختنق بما رأى ووجد أن الغلبة في المجاهرة بما رأى. "إننا نتغلب على اليأس الذي هو أعلى صور الحزن ليس عن طريق بلوغ حالة الخلود التي لا تغيير فيها بل لأننا نحمل الموت إلى تاريخنا الشخصي وذلك بنقل معنى حياتنا إلى الآخرين. وفي الحقيقة فإننا بمثل هذا الموت فقط نستطيع أن نحيا على الإطلاق"[١٦].

يا أمَّ علي

....

ما كنت كما تدرين - لأجبن!
كم جاهرت برأيي
لكن ماذا عساه يفيدُ الرأي؟!
وتظاهرتُ
وحرضتُ زميلي في العمل.. وجاري
وجعلتُ شعاري
فليسقط عهد الجهل..
ليسقط عهدُ الذِّلةِ والبغْيْ

....

لكني سبقتني أيدي الحرَّاسِ إليَّ
قادوني في التَّوِّ...
إلى أن وقفوا بي عند كبيرٍ لهم

معراج أبى على هو معراج الإنسان الذى يرى أنه لا موقف لمن لا تكتويه أغنية العشق ومن لا يكتب بموته رسالته. وعلى هذا النحو يقدم لنا حسن طلب ملحمة للغة العربية وملحمة للإنسان المعاصر.

الهوامش:

(*) حسن طلب، مواقف أبى على وديوان رسائله وبعض أغانيه، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢. وعنوان المقال مقتبس من قصيدة "أغنية" في الديوان ص٥٥.

(١) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفَّرى، كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات، تحقيق وتصحيح آرثر يوحنا آربرى، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٣٤، موقف التقرير ص٣٧.

وُلِدَ النفرى بقرية "نفر" العراقية وتوفى في إحدى قرى مصر (في أغلب الروايات) في عام ٣٥٤ هـ. وله بالإضافة إلى كتاب المواقف والمخاطبات مجموعة من الأشعار. وقد قام العفيف التلمسانى ٦١٠ - ٦٩٠ هـ بشرح كتاب المواقف، كما قام المستشرق الإنجليزى سير آرثر يوحنا آربرى - الذى كان أستاذا بجامعة كمبردج في عام ١٩٣١ ثم رئيسا لقسم العلوم العالية بجامعة فؤاد الأول من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٤ - بتصحيح كتاب المواقف والمخاطبات وتحقيقه، كما قام جمال المرزوقى بشرح المواقف والمخاطبات، طباعة الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

(٢) انظر: التهانوى، كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، تحقيق لطفى عبد البديع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص١٥.

والتهانوى يرى أن من الواجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره لأشياء قبل الشروع في المقصود: يسميها قدماء الحكماء الرؤوس الثمانية. من هذه الرؤوس سمة الكتاب أى عنوانه أو تسميته.

(٣) انظر في الوظيفة المزدوجة للعنوان - سيزا قاسم، مقدمة "الكرز" مجموعة قصصية لليلى الشربينى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص١٥.

(٤) ابن رشيق: العُمدة، بيروت، دار الجيل، ١٩٨١، الجزء الأول ص١١٩.

(٥) منى طلبة: شيء عبر لا شيء، جريدة أخبار الأدب، العدد ٥٣٣ - ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٣، ص١٦.

(6)Paul Ricoeur, le conflit des interprétations, Paris, Seuil, 1969, p295-306.

(7)Paul Ricoeur, la Mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Seuil, 2000, p53-67.

(٨) انظر في أمر ترتيب الكتاب وجمعه الآراء المختلفة في ذلك والتى نص عليها: جمال المرزوقى، تجريد التوحيد للنفرى، القاهرة دار الزهراء للإعلام، ص١٧ - ٢٥ - ص٤٤.

(٩) نفسه ص٤١ عن شرح أبى العلا عفيفى للمواقف.

(١٠) المواقف للنفرى، "موقف ما تصنع بالمسألة" ص٥١، ص٥٢: "وقال لى: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة".. وقال لى: لا أبدو لعين ولا قلب إلا أفنيته".

(١١) انظر مادة وقف في لسان العرب.

(12)Lucien Braun et autres, La lecture, cahiers du sémimaire de Philosophie à l'université de Strasbourg, 1983, p19.

(١٣) مصطفى عبد الرزاق - دائرة المعارف الإسلامية - مادة تصوف.

(١٤) القاشانى، معجم اصطلاحات الصوفية، الوقفة ص٥٤.

(١٥) انظر:

Jacques Derrida, Positions, Paris, Ed. Minuit, 1972.

Jean Paul Sartre, Situations I, Situations II, Paris, Gallimard, 1948.

(١٦) جيمس ب.كارس، الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنسانى، ترجمة بدر الديب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، والعبارة لكيركجارد ص٦١٠.

أجوبة مؤجلة عن الأسئلة المسكتة!
شهادة حول ديوان [المواقف]

حسن طلب

أجوبة مؤجلة عن الأسئلة المسكنة!
شهادة حول ديوان (المواقف)

حسن طلب

لأعترف فى البداية - والشهادة فى مجملها نوع من الاعتراف - أننى لم أجد عنوانا يؤلف بين تجارب هذا الديوان ويدل عليها، غير هذا العنوان غير المألوف فى طوله على الأقل: (مواقف أبى على وديوان رسائله وبعض أغانيه).

نعم ،ربما أكون قد ترددت، أو توقفت انتظارا لعنوان آخر يجعلنى أثبته دون قلق أو تردد، على نحو ما صنعت فى دواوينى السابقة، خاصة (سيرة البنفسج)، و(زمان الزبرجد)، و(لا نيل إلا النيل)، غير أنى لم ألبث أن اقتنعت - أو أقنعت نفسى - بما بين هذا الديوان والدواوين السابقة عليه من تباين فى طبيعة التجارب التى يتألف منها الديوان؛ فقصائد (سيرة البنفسج) تدور كلها حول رمز واحد هو زهرة البنفسج، وكذلك قصائد (زمان الزبرجد)، و(لا نيل إلا النيل)، وهذا هو الذى مكننى من اختيار عناوينها المختزلة الدالة دون تردد؛ وأنا أميل دائما إلى أن يكون العنوان دالا، أو على الأقل موحيا، بما يضمه الديوان من تجارب؛ ولا أميل إلى اختيار عنوان قصيدة محددة لأجعله عنوانا على القصائد كلها؛ بل إننى لا أحبذ أن يكون الديوان حصيلة لمجموعة قصائد أو تجارب شعرية متنوعة، لا شىء يبرر ضمها فى ديوان، إلا كونها قد تجمعت أو تراكمت حتى أصبحت من حيث (الحجم) وحده، صالحة لأن تؤلف ديوانا!

غير أنى هذه المرة، وجدت نفسى أمام ثلاث مجموعات من التجارب المتباينة فى معمارها ومناخها الوجدانى، وأيضا فى معجمها الشعرى، فهناك مجموعة (المواقف)، وهى ثلاث تجارب مكتوبة فى النصف الأول من الثمانينيات، وهناك مجموعة الرسائل، وهى ست رسائل كتبتها قبل عامين، وبينهما أربع تجارب قصيرة أغرانى قصرها وتجانسها اللغوى والدلالى، بأن أسميها: (الأغانى)، وهى مكتوبة فى أوقات متفرقة بين (المواقف)، و(الرسائل).

ولو أننى أخلصت لطريقتى السابقة فى جمع القصائد المتشاكلة التى يربطها رمز شامل ويخلع عليها الوحدة أسلوب شعرى واحد، لكان على أن أنتظر حتى تكتمل (المواقف) ديوانا، وكذلك (الرسائل)؛ ولاشك أن أملا من هذا النوع كان يخامرنى دائما، لاسيما فى مجموعة (المواقف)، غير أننى بعد مضىّ عشرين عاما تقريبا على آخر موقف منها، وهو موقف (سُرَّ من رأى)، كنت قد يئست تماما، فأدركت أن الأمل الذى جعلنى أتوقف عشرين عاما عن نشر (المواقف) ضمن أحد الدواوين السابقة، لعلها تكتمل ديوانا مستقلا يوما ما، ليس سوى أمل كاذب.

وعندما أنظر الآن فى بعض الكراسات والأوراق التى تضم مسوّدات القصائد القديمة، أرى بعض المحاولات التى لم أنجح فى إكمالها، ومن بينها محاولات تنتمى إلى عالم (المواقف) وبنيتها

الشعرية، وأنا لا أستطيع إلا أن أضحك اليوم من هذه المحاولات اليائسة، التى يستسلم المرء فيها أحيانا لحالة عجيبة من حالات العناد الذى لا جدوى منه فى كتابة الشعر، وقد أسأل نفسى: لم هذا الإصرار على استكمال ما اكتمل بالفعل؟ لم لا نقتنع - إذا كنا غير راغبين فى تكرار أنفسنا - بأن هذه التجربة أو تلك، لا تستطيع أن تعطيك أكثر مما أعطتك؟ لم لا نؤمن أن بعض الرموز، أو بعض الحيل الشعرية، أو حتى بعض الطرائق المعينة فى هندسة القصيدة أو فى تشكيل اللغة، كلها عناصر فنية قابلة للاستنفاد ولو بصورة مؤقتة؟

ولم لا نصدق ذلك الإحساس المرهف بما يسميه بعض الفلاسفة (التشبع الجمالى)؛ فنتجاهله إذا ما خطر مرة لنا، ونمضى سادرين بحثا عن الشعر فى غير مظانه، وكأننا نصر على استحلاب ضرع قد جفت عروقه فلم يعد قادرا على أن يدر شيئا؟!

لقد كان درس الانتظار العبثى طيلة هذه السنوات من أجل إكمال (المواقف)، جديرا بأن يثير داخلى هذه الأسئلة وأن يزرع الشكوك؛ ولئن كنت قد فشلت فى إكمال (المواقف)، فليس أقل من أن أنجح فى مراجعة اليقين الشعرى الراسخ والقناعة الفنية الثابتة؛ فربما أكتشف أبوابا أخرى لوحدة (الديوان) الفنية التى توهمت طويلا أن الطريق إليها لا يمر إلا عبر بوابة واحدة.

ولست أريد أن أتقمص دور الناقد، فأتحدث عن نوع هذه الوحدة الجديدة، التى من المفترض أنها تؤلف ما بين (المواقف)، و(الأغانى)، و(الرسائل) لتضمها جميعا فى كتاب واحد، وإنما أريد أن أتوقف عند بعض ما يمكن أن يتداعى إلى الذهن من خلال ما يمكن أن تشير إليه هذه الكلمات، أو تحيل إليه من نصوص أخرى معروفة. ولأبدأ بمصطلح (المواقف) باعتباره عنوانا جامعا لأقدم قصائد الديوان.

وإنى لأعتقد أن القارىء على حق حين يقوده مصطلح (المواقف) إلى تداعيات خاصة بتفاعلنا مع أحداث الواقع ومشكلات الحياة، أو خاصة باستجابتنا - أو عدم استجابتنا - لهذا التيار الفكرى أو ذاك؛ فمثل هذا القارىء يتعامل مع الإيحاءات العملية والفكرية المعاصرة لمصطلح (المواقف)، على النحو الذى استخدمه به "جان بول سارتر" والوجوديون عامة.

وقد ينصرف ذهن قارئ آخر إلى مواقف (النفرى) التى أصبحت معروفة منذ أن نشرها المستشرق "آربرى" وروج لها أدونيس وأتباعه، أو إلى مواقف "ابن قضيب البان" الأقل ذيوعا؛ ومثل هذا القارئ على حق كذلك، فالمصطلح يحتمل دلالات كثيرة متنوعة؛ غير أن الأمر يرتبط فى النهاية، بمصطلح (المواقف) على إطلاقه وربما كان من الأوفق، مادمنا بصدد مصطلح فى قصيدة، أن نعتبر الدقة فى تحديد دلالة معينة أو ترجيح معنى بالذات، ستضر بفهمنا للقصيدة أو تنتقص من قدرتنا على تذوقها واستكشاف عالمها؛ ولعل من الأفضل لنا، أن نقبل على القصيدة بهذه الروح الاستكشافية، الخالية من أية تحديدات مسبقة لهذا المصطلح أو تلك العبارة؛ ولعل من الخير لنا كذلك، أن نفترض قابلية الألفاظ والمصطلحات للجمع بين عدة معان أو دلالات فى نسيج القصيدة الواحدة، وللخيال أن يمرح فى المسافة بين المعنى والآخر، وأحيانا بين الدلالة ونقيضها، وله أن يعيد ترتيب قائمة الاحتمالات على النحو الذى يتفاوت من قارئ إلا آخر، فينتج تفاوتا موازيا فى تذوق القصيدة والتواصل معها.

ولست هنا بحيث أستقصى هذه الاحتمالات، فلا أستطيع إلا أن أمتحن أحدها على سبيل التمثيل، وليكن الاحتمال الأرجح فى ظنى، وهو انصراف ذهن قارئ (المواقف) فى هذا الديوان إلى مواقف "النفرى"؛ فقراء الشعر وعشاق النصوص الصوفية يعرفون "النفرى" ويألفون رحلته الروحية ومغامراته اللغوية فى (مواقفه)، ومن هنا، فإنه قد يكون أول ما يرد على بالهم حين تقع عيونهم على (مواقف) أخرى يضمها ديوان شعر جديد.

وربما يكون من المفيد هنا، أن نتذكر الأفق الروحى الذى جاهد "النفرى" لكى يستشرفه فى (مواقفه)، من خلال رحلة، أو معراج رمزى، تصادفنا عند غيره من المتصوفة المتأدبين، صور منه وأشكال. غير أن رحلة "النفرى" تنفرد بأنها نوع من السفر الرأسى، الذى يشق فيه المسافر رحلته من أدنى إلى أعلى، حتى يصل فى النهاية إلى الغاية المنشودة، فيقف على عتبة المطلق.

فى بداية الرحلة، حيث يسعى "النفرى" لمجاهدة السفر الطويل الشاق؛ تمثل أمامنا المرحلة الأولى، مرحلة الخروج من قبضة العالم الأرضى، الذى إذا كشف لنا عن وجودٍ ما، فهو وجود زائف، لأنه وجود حسى مصيره إلى زوال؛ وإذا زودنا بعلم، فهو أيضا علم محدود، لأن وسيلته هى الحواس، وقصارى ما يستطيع أن يصل إليه المرء فى هذه المرحلة، هو مرحلة (العلم). غير أن "النفرى" لا يقنع بهذا العلم الأرضى المحدود؛ فهو يتطلع إلى مرحلة أرقى؛ مرحلة يكون (العقل) فيها هو المرشد الهادى؛ فتصبح (المعرفة) بديلا للعلم، غير أن "النفرى" لا يزال يعى بأن ما يريده فوق مستوى (العقل)، ووراء نطاق (المعرفة) التى يزودنا بها، فليس أمامه إلا أن يواصل السفر، ويخلع مسوح (العارف) كما خلع من قبل مسوح (العالم). وتأتى المرحلة الثالثة والأخيرة، حيث نهاية هذا المعراج الرمزى، الذى يصل فيه "النفرى" إلى (الوقوف) بين يدى الحق، وهكذا يكون (الواقف) أسمى منزلة من (العارف)، كما كان (العارف) أسمى من (العالم).

ولا يستطيع (الواقف) فى (وقفته)، إلا أن يستسلم فى حضرة (المطلق)، ويتلقى عنه فحسب، دون أن يتحاور أو يرد أو يناقش؛ وهكذا وصلت إلينا (المواقف) على هيئة "مونولوج" يسترجع فيه (الواقف) بهاء (الوقفة) وجلالها، ويستعيد ما قيل له فيها. أما هو، فلا يقول شيئا، فالواقف لا يملك إلا أن يسمع ويحسن الإصغاء.

أردت بهذه المقدمة عن "مواقف النفرى"، أن أوضح رؤيتى لها أولا، وأن أرصد موضعين من مواضع الاختلاف الجوهرى بين (مواقف النفرى)، و(مواقف أبى على)؛ ولا تهم فى شىء معرفة طبيعة هذا الاختلاف: أكان مقصودا منذ البداية، أم إنه وليد لحظة الكتابة وتداعياتها المفاجئة؟ هذا سؤال لا أهمية له فى نظرى، لأننا ـ نحن الشعراء ـ كثيرا ما نقصد شيئا ونعمد إليه عمدا، فإذا ما أمسكنا بالقلم وجدنا أنفسنا أمام شىء آخر لم يكن ليخطر لنا على بال.

وليسمح لى القارىء، بأن أستعيد معه مطلع إحدى قصائد (المواقف)، حتى يكون الحديث عن هذين الاختلافين، من خلال النصوص نفسها. تبدأ قصيدة (موقف: يرقى)، هكذا:

أوقفنى السَّوسنُ فى موقف:
يبقَى من يهلِكُ عشقَا
قال:
سأصحبُكَ الآنَ إلى حيثُ سأُطلعكَ
على ما لم أُطلعْ أحدًا من قبلُ عليهِ
فلا تَنبسْ نُطقَا
وابتسم وقال:
إذا أنت تكلَّمتَ سترحلُ
أو إن أنتَ سكتَّ ستبقَى
قلت: سأصمُتُ
قال: فحقًا!
قلت: أجَلْ .. حقًّا

أستطيع الآن أن أقول إن أول هذين الاختلافين، ليس فى فكرة (الوقوف)، وإنما فى طبيعة (الوقفة) نفسها؛ وقد لاحظنا كيف أن (الوقفة) عند "النفرى" تتويج لمجاهدة ونهاية لسفر وإتمام

لرحلة، أما (الوقفة) هنا فهى - على العكس - مجرد بداية، وإذا كان "النفرى" قد وصل - بعد مجاهدة - إلى نهاية النهايات، أو غاية الغايات؛ فمن حقه - أو بالأحرى من واجبه - أن يرى نفسه فى حضرة المطلق (واقفا) يتلقى عنه. أما أنا، فبعيد جدا عن أن أحظى بهذا الشرف؛ فليس لوقفتى إلا أن تكون دنيوية؛ فهى (وقفة) لم تبرح هذه الأرض، ويبدو أنها لا تريد أن تبرحها، إن (الموقوف) بين يديه عند "النفرى"، هو المطلق، هو الله، وأين أنا من هذه السدة العليا؟! وأنا الذى لم أستطع إلا أن (أقف) فى حضرة (سوسنة)، مجرد زهرة تنمو وتتفتح، ثم تذبل! ما أفقرها من وقفة! بل ما أفدحها من مفارقة وما أقساها من مأساة!

إن (الموقوف) بين يديه سيذبل، والواقف نفسه سيذبل، وسوف تتلاشى (الوقفة) نفسها وتتبخر دون أن يبقى منها شيء، ولا حتى مجرد الذكرى!

أما الاختلاف الثانى، فهو ابن الاختلاف الأول، لم يستطع النفري، أن ينبس ببنت شفة وهو (واقف) بين يدى المطلق، أدبا وخشوعا، ولذا جاءت (مواقفه) على صورة "المونولوج". أما (وقفتى) البائسة، فلا تحتمل هذا الخشوع، إنها مواجهة النسبى للنسبى، بكل ما يمكن أن تحمله هذه المواجهة من حوار بين الكائنات الأرضية الفانية؛ وهذا هو الذى جعل "الديالوج" هنا بديلا لمونولوج "النفرى". الديالوج هو وحده الذى يصلح لحوار الأنداد.

وإنى لأظن أن الوقت قد حان لكى أخرج إلى (وقفة) أخرى، بين يدى القارئ هذه المرة - وهى أيضا (وقفة) أنداد - لأحذره من أن يصدق رؤيتى بحذافيرها؛ فالشاعر ليس بقاض، بل هو مجرد محام، كما عبر "إليوت" ذات مرة، وأنا لا أستطيع أن أجيب بحياد على سؤال يقول: لماذا أفضتَ فى الحديث عن (مواقف النفرى)، وأهملت الحديث عن (مواقف سارتر)؟ أنا فى الحقيقة لا أعرف على وجه اليقين بأى هذين قد تأثرت، ومن أيهما استلهمت! ربما منهما كليهما، ولم لا؟ أليست هناك صلة بين الموقف الصوفى والموقف الفكرى؟!

وربما يسأل سائل: ولماذا تحدثتَ عن (المواقف) وحدها دون (الأغانى)، و(الرسائل)؟!

مثل هذا السؤال جدير بأن يسكتنى تماما؛ لكم تحدث القدماء عن (الأجوبة المسكتة)، لكنهم سكتوا عن (الأسئلة المسكتة) من نوع هذا السؤال.

تقول إحدى أغانى الديوان :-

جمرٌ على كبدِ
كيف التقينا دونما وعدٍ
وصرنا اثنيْن فى أحد!
بل كيف أفلَتْنا من الهوْلِ الكبيرِ..
وصادفتنا أيكةٌ
قلنا سنهجَعُ تحتها لهُنَيْهةٍ
حتى يصحَّ الجسم من سَقَمٍ
وتُشفَى الروحُ من تَبْريحةٍ
والعينُ من رمدِ!
ثم افترقنا ..
دون أن نحظَى
بما يسترجعُ الأحلامَ من تأويلِها
أو يحفظُ الذكرى
من البدَدِ!

ويقول آخر مقطع، فى آخر رسالة - فى الديوان:

أرجوكِ - إذا حزَبَ الأمر - خُذيهِ
دعيه ينادى ..
من فوق القبر عليّ..
كما كان ينادينى
وأنا حيّ!

فإذا لم يستطع القارئ المحترم، أن يجد (موقفا) فى (الأغنيـة)، أو (رسـالة) فـى (الموقـف)، و(أغنية) فى (الرسالة)؛ فليس بوسعى أن أجيب بشىء على سؤاله (المُسْكِت)!

النقد التطبيقي

التاريخى والإنشائى فى باب الشمس لإلياس خورى

أحمد الجو

التناص الواعى، شكوله وإشكالياته

فاروق عبد الحكيم دربال

التاريخي والإنشائي في باب الشمس لإلياس خوري

أحمد الجوة

تخيرنا البحث في وجوه التمفصل وأشكال التعالق بين الأدب والتاريخ من خلال رواية "باب الشمس" للكاتب اللبناني إلياس خوري[1] للنظر في الطرائق التي يتشكل بها التاريخ روائيا، وتبين الكيفية التي تتيح انبثاق المتخيل من صلب التاريخ.

إن التنازع بين مجالين بينهما افتراق واختلاف من جهة المنطلقات والمقاصد، يثير جملة من القضايا المتصلة بالأدب وقضاياه النظرية، فالتاريخ علم إنساني هدفه بناء الحقيقة بالوثيقة والشاهد والعلامات الباقية (Les traces). أما الأدب فهو نشاط تخيلي تتفاوت إحالاته على الواقع وكيفيات الإيهام به.

لقد صاغ حمادي صمود حقيقة التنازع بين التاريخ والأدب بهذين السؤالين:

"هل الإشارات التاريخية الواردة في نص أدبي قادرة على الاحتفاظ بطاقتها الإرجاعية وقيمتها الوثائقية، قادرة على مقاومة طموح الأدب إلى أن يتمثلها ويصوغها صياغة تبدل منها.. ومن ثم تضعف "وثائقيتها"؟

وهل النص الأدبي قادر على تمثل كل المكونات التاريخية الواردة في صلبه وتحويلها إلى مكونات أدبية[2].

١ - التاريخ في "باب الشمس":

تختلف هذه الرواية عن روايات كثيرة تصرح منذ عنوانها بإحالتها على التاريخ أعلاما ووقائع مدونة وأمكنة مخصوصة حاضنة للواقعات والمنعطفات المتعلقة بحياة الأفراد أو الجماعات على نحو ما يظهر في روايات جرجي زيدان وبعض أعمال جمال الغيطاني ورضوى عاشور تمثيلا لا حصرا[3]. ولهذا تنقل الرواية قارئها منذ عنوانها إلى فترة تاريخية وتنشط ذاكرته ومعرفته بحادثات الزمان التاريخي ويكون العنوان بذلك أحد أهم العناصر المولدة للطاقة الإرجاعية في النص.

أما التاريخ في عنوان: "باب الشمس" فيختفي لكنه يداخل نصها ويلابس عديد المواد التي بها تتبنى. فللتاريخ في هذه الرواية بداية معلومة مؤرخة ونهاية مضبوطة بالزمان والمكان والحادثة: فانتماء المناضل الفلسطيني يونس بن إبراهيم الأسدي (أبو سالم) إلى ثورة عز الدين القسام سنة ١٩٣٦ يمثل النقطة البعيدة في التاريخ الذي يشد الحكايات المذكورة في الرواية[4]. وأما عودة القيادة الفلسطينية إلى غزة بعد اتفاقيات أوسلو سنة ١٩٩٣ فهو التاريخ القريب الذي تشير إليه الرواية[5].

وبين النقطة البعيدة فى التاريخ الفلسطينى الحديث والنقطة القريبة من زمان تأليف الرواية ونشرها ترد أحداث عديدة أبرزها سقوط قرى الجليل سنة ١٩٤٨، ولذلك تهتم الرواية بالتأريخ له فتتذكر سقوط "الغابسية" فى ٢١ آيار، واحتلال اليهود لقرية "البروة" يوم ١٠ حزيران، وسقوط "الكويكات" فى الليلة الفاصلة بين ٩ و١٠ تموز ١٩٤٨[٦]. وتحيل الرواية ـ إضافة إلى ما عرف بتاريخ النكبة ـ على تاريخ المقاومة الفلسطينية فتذكر صراحة مجيء الثورة الفلسطينية مبرزة قيمة الحدث فى حياة السكان[٧] وتستعيد بعض أطوار الهزائم العسكرية فى الأردن ولبنان زمن الحرب الأهلية وحرب المخيمات فيما بين ١٩٨٥ ـ ١٩٨٨[٨].

وتستعيد الرواية، زيادة على الأحداث المؤرخة بتدقيق الأيام والسنوات وقد تكون عولت فى ذلك على الوثائق الناطقة والصامتة المذكورة فى الإشارات اللاحقة بنص الرواية، أسماء أعلام من قبيل جمال عبد الناصر واستقالته سنة ١٩٦٧، وخليل الوزير (أبو جهاد) واحتقاره للمال ونقائه الثورى، ودلال المغربى وقيامها بعملية انتحارية فى تل أبيب[٩].

تلك عينات كثر تؤكد انفتاح **"باب الشمس"** على حادثات التاريخ الفلسطينى تخصيصا وعلى بعض وقائع التاريخ العربى، وتبرز عدم اكتفاء الرواية بالإشارة التى تومئ إلى الحادثة وسعيها إلى "توثيقها" بالتأريخ الضابط لزمان حدوثها والتسمية المحددة لها. ومما يزيد الرواية اقترابا من التاريخ وكيفية عمله إشارتان مثبتتان عقب نص الرواية:

تعد "الوثيقة" الأولى شبيهة بأرشيف الصدور والشهادات الحية التى يستخدمها المؤرخون قصد تدوين المصنفات. فقد ذكر المؤلف أنه عول فى كتابه **"باب الشمس"** على عشرات النساء والرجال الذين فتحوا له أبواب حكاياتهم وأخذوه إلى ذاكرتهم وأحلامهم.

إن هذه الإشارة المثبتة فى الكتاب ـ وهى من عتبات النص بحسب اصطلاح جيرار جينيت ـ تقيم الصلة بين المنطوق والمكتوب وبين ما هو مستعاد بقوى الذاكرة وما هو مثبت برواسم الكتابة والتدوين.

وأما "الوثيقة" الثانية التى اعتمدها الكاتب "من أجل إنجاز الجانب التاريخى فى الرواية" فهى مجموعة نصوص تجاوزت العشرة وتنوعت مشاغل أصحابها واختلفت جنسياتهم وعشرات من المقالات والدراسات التى اطلع عليها المؤلف فى مكتبة مؤسسة الدراسات الفلسطينية فى بيروت.

نخلص مما تقدم ذكره إلى أن رواية **"باب الشمس"** تتشرب التاريخ وتصطنع طرائقه وتعول مثله على الوثيقة الناطقة والصامتة وتثبت التواريخ الدقيقة وتسمى الأعلام وتصرح بالمراجع التى استندت إليها. فهل يفقدها كل ذلك هويتها الإبداعية ويشكك فى حق انتمائها إلى جنسها؟

٢ ـ إنشائية الرواية:

تبدو الإشارات التاريخية المنبثة فى رواية **"باب الشمس"** أشبه ما تكون ببنية سطحية ظاهرة. أما عمق الرواية وأغوارها البعيدة فقصتان متشابكتان بينهما تمازج وتفاعل. يبدأ المناضل الفلسطينى يونس الأسدى من نهايتها عندما أصيب بانفجار فى الدماغ ولد حالة "الكوما" التى لازمته طيلة رقاده فى مستشفى الجليل ما يزيد على ستة أشهر وانتهت بوفاته وبقرار نقل الدكتور خليل أيوب. الطبيب المباشر للمريض الميت سريريا، إلى مستشفى الهمشرى فى مخيم عين الحلوة[١٠] وتمتد أحداث هذه القصة على العقود التاريخية الثلاثة التى مثلت خلفية زمانية للرواية، ذلك أن السيرة النضالية ليونس الأسدى ارتبطت بـ **"الجهاد المقدس"** و**"حركة القوميين العرب"** و**"حركة فتح"** فى قيادة إقليم لبنان. وتواصلت صعدا فى الزمان إلى فترة مفاوضات السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين وتوقيع اتفاقيات "أوسلو" التى "تابعتها" الشخصية مصابة بحالة

فقدان الوعى. ومن أبرز ما تمتاز به القصة تقدم أحداثها ضد مجرى الزمان لأن مجموع الحكايات التى تبنى السيرة النضالية لهذا المقاوم تخرق البنية الخطية والتعاقبية للزمان وتعود القهقرى إلى أوقات متفرقة تتفاوت فى تباعدها عن نهاية القصة.

وتلتقى القصة الثانية فى الرواية مع القصة الأولى، وتتقاطع معها بواسطة الشخصية ذاتها والحادثة عينها، إن إصابة المناضل "التاريخى" يونس الأسدى بـ"**الكوما**" هى التى ولدت قصة تطبيبه قصد إخراجه من بئر الموت التى وقع فيها.

لقد بذل الدكتور "خليل أيوب" كل ما أوتى من خبرة واقتدار لإنقاذ مريضه من إصابته القاتلة و"دخوله فى السبات" على حد عبارة الدكتور أمجد[١١]، وكان الطبيب قد اتفق مع المريض على شراء الحياة بتلك الأيام والليالى الطويلة التى قضياها فى غرفة المستشفى وهما يرويان ويتذكران ويتخيلان ويؤملان بلوغ الشهر السابع[١٢].

فلئن تولدت القصة الثانية من الأولى وتفاعلت معها تقاطعا حينا وتناوبا أحيانا فهى تختلف عنها من جهة الزمان لأن قصة تطبيب المصاب بـ"**الكوما**" تتوزع على ما يفوق الأشهر الستة التى قضاها يونس الأسدى راقدا فى المستشفى وأمضاها الدكتور خليل أيوب ساهرا على معالجته، وهى ـ على خلاف القصة الأولى الممتدة على عقود ثلاثة ـ تتابع سهم الزمان الخطى وتبدأ فى الظهور على أديم الرواية منذ صفحتها الثالثة وتظل أصداؤها منتشرة فيها حتى صفحاتها الأخيرة.

تبدو الرواية بالقصة الأولى فيها حافلة بالإشارات التاريخية قوية الانفتاح على التاريخ الفلسطينى الحديث وأما قصتها الثانية التى تناسلت من الأولى فهى بالمتخيل أعلق إذ لا يمكن أن تذكرها وثيقة شفوية كانت أم مكتوبة بل إن العثور عليها فى نصوص المؤرخين أو الإخباريين أمر محال؛ لهذا أشار فخرى صالح إلى أن إلياس خورى استعار تقنية "**باب الشمس**" من رواية: "**باولا**" للكاتبة التشيلية "**إيزابيلا ألندى**" حيث تقوم الأم بالحديث مع ابنتها الذاهبة فى غيبوبة عميقة بغرض انتشالها من الموت[١٣].

لا يعيب رواية إلياس خورى استعارتها لهذه التقنية من آداب أخرى إذا ما ثبت الأخذ عنها بل قد يعد استدعاء الرواية للروائى إغناء لمادتها القصصية ووفاء للجنس الأدبى الذى اختار الكاتب التأليف فيه. إنها تنهل من رافدين هما التاريخ والأدب ومن مجالين متباعدين هما المرجع والتخيل ولهذا فإن التركيب بين قصة المناضل الذى فقد وعيه ودخل فى غيبوبة، وقصة الطبيب المعالج وسعيه الدؤوب إلى إعادة مريضه لحالة الوعى والحياة، تركيب دال على مهارة الملاءمة بين التاريخى والإنشائى وتطعيم الأول بالآخر وعلى ضرب من المزج الفنى تصير به الرواية حركتين قصصيتين تلتقيان فتتفاعلان وتظل الأصداء بينهما متجاوبة.

وتتقوى الطاقة الإنشائية فى رواية: "**باب الشمس**" بسيل الحكاية الصغرى أو الفرعية تتناسل فى رحم القصتين المركزيتين فيها. إن اشتمالها على أكثر من خمس وثلاثين حكاية فلسطينية قصيرة أو متوسطة شبيهة بحكايتى مجنونة الكابرى وطفل الصفصاف[١٤]، تصيرها "فسيفساء حكائية" وتجعل أشتات الحكايات فى الرواية صورة لشتات السكان وقد هجروا عن قراهم، ولاحقتهم المطاردة والتقتيل، فكأن موت حكاية وولادة حكاية أخرى وانبعاث حكاية ثالثة وهلم جرا تقنية أخرى استخدمها الكاتب حتى يرسم قصصيا ما يقدمه التاريخ منفصلا على مهل، أو ما يتخلى عن ذكره منتقصا قيمته وجدارته بالتدوين، وكأن دوران الحكايات وأخذ بعضها برقاب بعض تمثيل قصصى للحادثة التاريخية تصوغها الرواية بمقتضى فن السرد لا بشروط علم التاريخ.

والحكايات فى "**باب الشمس**" ألوان وأصوات متجاوبة بالرغم من تباعد التواريخ والجغرافيا، تنتشر فى الرواية قصة الدكتور خليل أيوب فى الصين، وقصة نبيلة زوجة محمد القاسمى المعروفة بأم حسن التى يتصدر موتها بداية الرواية[١٥]، وحكاية مجنونة الكابرى التى "قيل إنها كانت تجمع عظام الموتى وتحفر لها قبورا على رؤوس التلال "قبل أن تقتل فى حملات التمشيط التى قررها رئيس الوزراء دافيد بن جوريون عام ١٩١٥"[١٦].

تتناسل الحكايات الفرعية فى "**باب الشمس**" وتساق سوقا سريعا بضرب من تداعى الذكريات ولذلك يتعين على قارئ الرواية أن يكون متنبها دوما نشيط الذاكرة حتى يكون بوسعه استيعاب سيل الأحداث وجريان المصائر. فى الرواية بعض الحكايات الطريفة من قبيل احتيال أبو معروف بالقطنة لفض بكارة زوجته الشابة[١٧].

ومن الحكايات ما يبدو عنيف الأحداث مروعا كما هو الحال فى حكاية داود إبراهيم وسقوطه صريعا من مئذنة الجامع فى الغابسية وهو يرفع راية استسلام القرية أمام الاحتلال الإسرائيلى سنة ١٩٤٨[١٨]، وحكاية البدوى "**أبو عوف**" الذى ساق جواميسه السبع من قانا إلى قرية الخالصة لاقتناعه بأن تخصيب الجواميس لا يكون إلا داخل أرض فلسطين لكن جيش الاحتلال قتل الحيوانات على الحدود الفلسطينية اللبنانية على الرغم من أن الرجل "خلع كوفيته البيضاء ورفعها إلى الأعلى علامة الاستسلام"[١٩].

ويمكننا التوقف عند حكايتين من فيض الحكايات المنسابة فى الرواية لما وجدناه فيهما من قوة ومتانة حبكة وعنف متخيل.

فقد سميت الحكاية الأولى **بحكاية كهل الصفصاف** وملخصها إجمالا أن مجموعة من الفلسطينيين اضطرت إلى النزوح عن قرية الصفصاف إلى الحدود اللبنانية زمن سقوط قرى الجليل الفلسطينى، بقيادة كهل فقد زوجته وأولاده الخمسة بسبب فوضى التهجير، وكانت "المجموعة المرعوبة" تضم طفلا بكى من الجوع ولم تفلح والدته فى إسكاته فنهرها الكهل خشية اكتشاف أمر النازحين فاضطرت الأم إلى شد رأسه بحزام صوفى طمعا فى إخماد بكائه ولكنه مات مختنقا[٢٠].

وأما الحكاية الثانية فهى **قصة سارة ريمسكى** والدة "**جمال الليبى**"، بدأت أطوارها عندما أصيبت مدينة غزة بنكبة كبرى بعد حرب ١٩٤٨ وصارت مدينة لاجئين. لقد تزوجت هذه المهاجرة الألمانية من أحمد سليم وأقامت معه فى غزة وأنجبت منه أبناء أربعة ولكنها أصيبت بمرض عضال فطلبت من زوجها أن تدفن فى المقبرة اليهودية ببرلين فسافرت معه إلى موطنها واستردت قواها أسبوعا ثم فارقت الحياة[٢١].

فنحن لا نعتقد أن قارئ الرواية يشغله من أمر الحكايتين تحقيق فى "واقعية" أحداثهما وتاريخية شخصيتهما على الرغم من أن الرواية تؤشر لهما بتاريخين مذكورين وحيزين مضبوطين. فتفاعله مع الحكايتين نابع أساسًا من طاقة التخيل فى الرواية ومن قوة الحكاية فيها. والمقصود بهما فى تقديرنا استجماع معطيات التاريخ وملكات التخيل وإعادة تشكيل لمعطيات التاريخ وفق مقتضيات الفن الروائى، ومن أبرزها مبدأ الاحتمال الذى قال به أرسطو عندما تناول بالتحليل بنية الحكاية فى المأساة وفضل الشعر الدرامى على التاريخ لأن الأول يوسع مدى الحكاية لتشمل ماهو ممكن قابل للتصديق، أما الثانى فهو مقتصر على ما وقع من أحداث[٢٢].

فقد يكون السارد فى رواية: "**باب الشمس**" استمد "أصول" القصتين و"منابت" الحكايات العديدة فيها من "وثائق" ذكرها فى الإشارات اللاحقة بنص الرواية غير أن قارئ الحكايتين السابقتين يظل موزعا بين ما أسماه جيرار جينيت سردا وقائعيا وسردا تخيليا[٢٣]. لقد ميز هذا الناقد المنظر بين نوعى السرد على أساس موقفهما من القصة التى يرويها كل منهما. فهى فى السرد الوقائعى تقدم على أنها حقيقية، وهى فى السرد مخترعة، أنشأها من تولى قصها أو من

أنيطت به مهمة إيرادها. وإذا اتفق للمؤرخ أن اخترع أحد التفاصيل في القصة أو رتب حبكة، واتفق للروائي أن استهلم أحداثا، فإن المهم في الأمر يظل المنزلة "الرسمية" للنص وأفق تلقيه[٢٤]. فما الحدود المائزة بين الوقوع والاختراع في الحكايتين المرويتين؟ وما درجات القبول بتاريخيتهما وإنشائيتهما؟ وما أفق تلقيهما؟

تمثل الإشارات التاريخية المثبتة في رأس كل حكاية من الحكايتين "علامة توثيق" وإشارة مرجعية تحملان على التسليم بتاريخية الحكاية المروية والقبول بأن التاريخ أصل لها مولد لبنيتها، غير أن التحول من التركيز على الحدث إلى تبئير الشخصية وإضاءة ما يعتمل في باطنها، ومن الزمان الخارجي إلى الزمان النفسي، هو الذي يحقق الانتقال من حكاية التاريخ إلى حكاية الذات ومن السرد الوقائعي إلى السرد التخييلي، فليست القصة "سارة ريمسكي" مستحيلة التحقق تاريخيا وقد لا تكون القصة الفريدة في تاريخ المهاجرين الألمان إلى فلسطين. وتشكيل التاريخ روائيا في هذه الحكاية يتمثل في أمرين: أولهما حبك أطوارها وإخفاء "تاريخ" المرأة عن أبنائها وأهلها من اليهود، واللجوء إلى التصريح به إثر إصابتها بالمرض العضال ولكن قد لا تكون هذه من وقائع التاريخ بل من تزيد الرواية لوضع الشخصية في مأزق يقتضي التصريح بالتاريخ المخبوء إعدادا للمصير المحتوم، ويثير من المشاعر المتضاربة تجاه الشخصية ما يكون تعاطفا أو تشفيا بحسب الموقع الذي يطل منه القارئ على حياة المرأة وسلوكها.

وأما الأمر الثاني المتعلق بتشكيل "التاريخ" روائيا ففي تحليل مشاعر المرأة المهاجرة، حيث لم ينسها طول بقائها في غزة موطنها الأصلي في برلين. لهذا "صارت هناك طفلة صغيرة" وأخذت زوجها إلى أماكن طفولتها واستردت قوتها كأن أعجوبة حصلت[٢٥].

إن قارئ الرواية قد لا يتفاعل مع "تاريخية" الحكاية بل تشده إليها روائيتها المصنوعة من أشتات التفاصيل، وحركات المشاعر الخاصة بالمرأة وزوجها الذي أخبر ابنه جمال "أنه سيغادر الدنيا مرتاحا، لأنه نجح في إسعاد سارة "ولذلك تبنى الحكاية بهذا النسيج السردي صورة التوافق بين الإنسان والمكان من جهة أولى، وبين الإنسان وبني جنسه من جهة أخرى.

وقد تكون حكاية "سارة ريمسكي" نقيض سائر الحكايات المتصلة بالتهجير في رواية "**باب الشمس**"، تخترع بها الرواية تاريخا ممكنا تجابه به التاريخ القائم بقوة السلاح وعنف الإيديولوجيا.

وليست "حكاية كهل الصفصاف" ممتنعة التحقق تاريخيا بل إن حدوثها وتكرارها أمران على درجة كبرى من احتمال الوقوع، غير أن بناءها بطريقة محبوكة حولها من مجرد حادثة تثبتها كتب التاريخ - إن أثبتتها وقدرت أهمية تدوينها - إلى قصة متشعبة الفروع والتفاصيل، وإلى محصلة من المشاعر المتضاربة والأفعال المتباينة. لقد سيقت حكاية كهل الصفصاف على خلفية أحداث تاريخية أبرزها انهزام الجيوش العربية التي دخلت فلسطين سنة ١٩٤٨، بسرعة قياسية أمام الجيش الاسرائيلي الذي قتل ستين رجلا من مختلف الأعمار رميا بالرصاص، على الرغم من أن السكان استقبلوا الجنود بالشراف البيضاء[٢٦] لكن هذه الخليفة التاريخية لا تحول دون تأليف الحكاية من أصداء الحادثة وصياغة التاريخ روائيا. إن زيادة كثير من التفاصيل إلى مادة الحادثة يخرج بالنص من التأريخ إلى التأليف، ومن الإحالة إلى الإضافة والتزيد. ثمة تفاصيل عديدة في الحكاية تؤكد عملية التأليف التي أنجزها الروائي وذلك من قبيل تقديم الجدة الرغيف الوحيد الذي احتفظت به في عبها إلى أم الولد الباكي؛ وقيام الأم بخياطة نصفي الرغيف استجابة لرغبة ابنها في الحصول على رغيف كامل وعودته إلى الصراخ عندما اكتشف حيلة الأم، واتساع الفجوة بين نصفي الرغيف. لقد أدى حسن تأليف الحكاية إلى التسليم بواقعيتها والتيقن من تسلسل أطوارها على نحو الذي به عرضت مروية تستمد الحكاية قيمتها في الراوية أيضا من تحليلها

ضروب المشاعر الخاصة بالشخصيات التى كانت أطرافا فيها: إنها تبرز توزع الجماعة المهجرة بين الخوف من التقتيل الذى أردى ستين رجلا من مختلف الأعمار، والرغبة الملحة فى النجاة من موت مهدد، وتوزع الكهل بين الوفاء بالمهمة الشاقة التى أنيطت بعهدته. والخشية من انكشاف أمر الجماعة. لقد قدمت الحكاية طبيعتين متناقضتين للكهل: فهو مرة أقرب ما يكون إلى التوحش حينما خطف الرغيف وابتلع أكثر من نصفه مع الخطيان وطلب من الأم قتل الصبى فى همس صارخ ومشى خلف المرأة وهو يشد رأس الطفل إلى كتف أمه. ولكنه بعد أن اجتازت الجماعة حافة الخطر رفض أكل الطعام وأخذ فى البكاء طالبا الموت لنفسه.[٢٧]

تكشف تفاصيل القصة قوة الحكاية وعنف المتخيل وإلا فكيف يجرؤ الكهل على إتيان ما ارتكب؟! وكيف تحكم الحكاية محاصرة الجماعة المهجرة وتعلق مصيرها بسكوت الطفل أو صراخه؟ بل كيف يتأتى للأم أن ترضى لولدها ما دبر له من حيل؟! وللمرأة من داخل الحشد المضلل بالظلام أن تقول لأمه "ارميه فى البئر"؟!

لقد بدت الحكاية غريبة حقا، لهذا تصرف"الرواة" فى تقديم بعض تفاصيلها واختلفوا فى تحديد المسؤول عن موت الطفل. حكاية كهل الصفصاف روايتان. إحداهما وردت على لسان الجدة تبدو الأم من خلالها مسؤولة عن اختناق ولدها ووفاته. أما الرواية الثانية للحكاية فتقدمها "أم فوزي" قريبة الطبيب السارد وكانت ضمن الجماعة المهجرة: قالت أم فوزى إنهم مشوا خمسة أيام بـلا صوت كى لايسمعهم اليهود، وعندما بكى الولـد قتلتـه أمه لأن الكهل هددها بقتلها وقتلـه"[٢٨].

لم تصدق الجدة رواية "أم فوزى" بل حملت كلامها محمل "التخريف"، ولكن الطبيب السارد يعمد إلى ضرب من "ترشيح" الروايات، و"مكافحة" الواحدة منها بالأخرى ويقبل رواية أم فوزى ويعيدها على يونس الأسدى مشككا فى الرواية الأولى للحكاية "أمه قتلته، هل تسمع يا أبى، قتلته خوفا من الكهل الذى كان خائفا من اليهود. لم تحمل الأم طفلها على صدرها، ولم تسند رأسه إلى كتفها كما أخبرتنى جدتى، بل لفته بالحرام وجلست فوقه حتى مات"[٢٩] تنوع الرواية بالسرد التكرارى فى طرائق أداء الحكاية وتسعى إلى تلبيس الحكاية فتصيرها غامضة، قابلة لأكثر من قراءة واحدة. إن الرواية ـ من خلال حكاية كهل الصفصاف ـ تقترب من "التحقيق التاريخى" يقلب الوثائق ويستنطق النصوص الصامتة ليستخرج منها الحقيقة، وتلتقى مع الرواية البوليسية تنطلق من لحظة الجريمة وتحقق فى أطوارها بحثا عن الجانى. غير أن **"باب الشمس"** وهى تصطنع ما عمدت إليه من "تشويش الحكاية" وتكثيف لملابساتها، معنية أساسًا بخلق الأجواء الروائية لا تثبيت الحقائق التاريخية؛ لهذا يظل قارئ الحكاية موزعا بين تصديق لها وتكذيب. وتكتسب **"باب الشمس"** بهذه الحكاية ـ العينة روائيتها إذ تحقق ما يسميه بول ريكور "تخييلا للتاريخ"[٣٠]. مؤكدا دور المتخيل فى بناء منظور الماضى مثلما حدث. وبدل أن تكون الحكاية "وثيقة" أو حجة على صحة التاريخ وصدق حادثاته تغدو بمثل هذا التلبيس فى طريقة وقوعها وقصها رغم وجود الشاهد المعاين، موطنا لإثارة الشكوك والتأويل وهذه الطريقة من الطرائق التى يصير بها التاريخ ركيزة للرواية من خلال ما أسمته "جاكلين ليفى فالنسى" "بالكذب الصادق" فى مقالها الخاص بإحدى أقاصيص "أرغون" الحاملة لهذا العنوان/ المفارقة: الكذب الحقيقى (Le Mentir vrai). تقول كاتبة المقال: "تتمثل الطريقة الأولى فى ما تمكننا تسميته طريقة الشك فى احتمالية الأحداث وفى التلفظ السردى بها فى الآن نفسه. إن الروائى ـ وهو يعيد إنشاء اللحظة التى لم يتقرر فيها شيء بعد، واللحظة التى يبدو فيها التاريخ مترددا بين الملكية والإمبراطورية ـ لا يحيى الحدث وإنما شروط ظهوره وانبعاثه، ومن ثمة يمنح الروائى التاريخ سمكا يغدو به مجموع احتمالات وتقويمات، ومشاغل وحركية صيرورة[٣١].

ولهذا فإن استعدنا حكاية كهل الصفصاف وحكاية "سارة ريمسكى" وسائر الحكايات التى تتفاوت قيمة وحجما فى رواية "**باب الشمس**"، تمكنا من تبين الفروق بين عمل المؤرخ ونشاط الروائى وصنعته على الرغم من اشتراكهما فى المادة الحدثية نفسها وانطلاقهما من الوثيقة الناطقة والصامتة. تقول جاكلين ليفى فالنسى: "يتحدث المؤرخ والروائى عن نفس القصة غير أن الأول يصفها والثانى يحييها من خلال تعقد حالات الوعى الذاتية للشخصيات وهى تواجه مشاكل تتجاوز قدرتها، ولا تملك عليها سيطرة ولكنها تحتمل آثارها وتتساءل بشأنها، ولهذا يتيح الروائى للشك أن يمتد، بما أن السرد يبنى حركات الوعى فى تعاقبها الفوضوى.. إن الروائى يرمم الحدث التاريخى داخل الحقيقة المتشككة للتجربة المعيشة"[٣٢].

لقد كانت مجمل الحكايات فى "**باب الشمس**" مناسبات أتاحتها الرواية لكل ذات من الذوات المذكورة حتى تكشف عن دخيلتها وتسر بما اختزنته ذاكرتها وما تكتم عليه وعيها طويلا، ولهذا فلئن بدت الحكايات فى "**باب الشمس**" غالبة باسترسالها على نحو تبدو به الرواية أصداء من "**ألف ليلة وليلة**" فى القصص الشعبى، فإن أصوات الذوات فيها شديدة الوقع والقرع على الرغم من توسط الطبيب السارد بينها وبين قارئها ونطقه بلسانها فى الأعم الأغلب. إن تكتم الجدة فى حكاية كهل الصفصاف على المسؤول عن موت الصبى الباكى من الجوع، وتستر اليهودية الألمانية "سارة ريمسكى" عن بعض أطوار حياتها، لأسباب متباينة بالبداهة لم يحل دون "فضح" الحكاية للشخصية والنفاذ إلى أغوار نفسها و"تاريخها السرى". وعلى هذا الأساس لا يمكن فى تقديرنا الاستهانة بقيمة الحكاية ووظائفها المتعددة فى رواية "**باب الشمس**".

لم يدرك "سمير اليوسف" منزلة الحكاية فى هذه الرواية، وأنكر عليها كونها رواية كبرى على غرار ما كانته "**ثلاثية**" نجيب محفوظ، و"**ثلاثية**" محمد ديب، و"خماسية" عبد الرحمن منيف. فقد حدد "الرواية الفلسطينية الكبرى" بأنها "الرواية التى تعرض لقيام الشعب الفلسطينى أمة قائمة بذاتها ومتمايزة عما يجاورها، أو بما يكافئ الموقع الذى احتلته "القضية الفلسطينية" فى سياسة الشرق الأوسط"[٣٣]. وأشار "اليوسف" إلى ضخامة حجمها (٥٢٧ صفحة) وامتداد أحداثها على عقود سبعة وجمعها بين سكان "الوطن" ، و"الشتات"، وإيذانها بنهاية حقبة وولادة حقبة جديدة، ولكنه عاد إلى الحكم بإخفاق "باب الشمس" فى إيفاء مقتضيات الرواية الكبرى حقها، بل جعلها تأخذ وجهة مضادة لوجهة الرواية الكبرى، وأنكر حتى على "الروائيين الفلسطينيين الثلاثة الكبار" (غسان كنفانى، وإميل حبيبى، وجبرا إبراهيم جبرا) تحقيق ما أسماه "الرواية الفلسطينية الكبرى".

إننا إذ نعجب من إصدار "سمير اليوسف" مثل هذه الأحكام الصارمة بشأن الروائيين الفلسطينيين الأربعة، ورواية "باب الشمس" تحديدا، وانطلاقه من محددات غائمة للرواية الكبرى والوجهة المضادة لها، لا ندرك حقيقة ما يعنيه بادعاء الرواية الكبرى الموضوعية من خلال إناطة السرد براو محايد كلى المعرفة" وسعيها إلى إرساء حقائق موضوعية يتم الإجماع عليها. ولا نفهم كذلك حكمه بأن رواية "باب الشمس" تطرح سؤال "كيف نروى حكاياتنا" ولكنها تبقيه من دون إجابة ولا تختزل عناصر الحكاية إلى ثنائيات مضادة كما هو عليه الأمر فى الحكايات التقليدية"[٣٤].

أحكام كهذه تبقى على رؤية نقدية تعتبر الرواية تمثيلا للحقائق التاريخية وانعكاسا للواقع الموضوعى وتصادر قدرة الرواية على تمثل المكونات التاريخية الواردة فى صلبها وتحويلها إلى مكونات أدبية على حد عبارة الأستاذ صمود.

وأما "صبحى حديدى"[٣٥] فقد أقر بتميز "**باب الشمس**" عن التاريخ بسبب "الصيغة الحكائية التى اعتمدتها وانطلق من مقالة جسورة لـ"هايدن وايت" عنوانها: "**قيمة العرض الحكائى فى**

تمثيل الواقع" ذهب فيها "إلى حد القول إن الحكاية يمكن أن تبدل المعطيات التاريخية للواقعة الفعلية بواسطة مستقبل الحكاية واعتمادا على سلسلة استجاباته للحكاية المروية" وقد اعتمد صبحى حديدى حكاية كهل الصفصاف للاستدلال على آراء "وايت" وعلى قدرة الحكاية على القيام بالوظيفتين: الثقافية والتربوية وبعد عرض لوقائع الحكاية يقول حديدى: "الرسالة قوية بالطبع وهى عالية التأثير فى حد ذاتها، غير أن تقديمها فى صيغة حكائية وفى بناء حكائى بارع كما يفعل إلياس خورى، يضيف إلى شيفراتها الخام عددا من الشيفرات العليا" (Métacodes) التى تحدث عنها هايدن وايت، لم يكن ممكنا للسجل التاريخى أن يقدمها أيا كانت مهارة المؤرخ فى صناعة حبكة قصصية"(٣٦).

لا يسعنا ـ هنا ـ إلا الثناء على هذه الأفكار العميقة التى تنم عن إدراك للجدل الخصيب بين التاريخ والأدب، وبين الحادثة والحكاية، وعن تلق نقدى ينتبه إلى خصوصية الرواية ويقدمها على حقيقة التاريخ ومع هذا فنحن نتساءل: هل يصنع المؤرخ حقا حبكة قصصية؟ أليس مجاله بالأصالة بناء نظام للحادثات المتفرقة وإيجاد منطق سببى للوقائع؟

٣ ـ شاعرية العنوان والمكان فى "باب الشمس" :

يعتبر جيرار جينيت العنوان إحدى عتبات النص وأحد المداخل إلى قراءته؛ لهذا يقول جنيت "كتب أحد المؤسسين لعلم العنونة La titrologie "ليو ـ هـ ـ هوك" قائلا بحق إن العنوان على نحو ما نفهمه اليوم هو ـ فعلا ـ على الأقل إزاء العناوين القديمة والكلاسيكية، شيء مصنوع وظاهرة فنية متصلة بالتلقى والتعليق، ينزعه بصورة اعتباطية ـ القراء والجمهور والنقاد والكتبيون والناشرون والعارفون بالعنونة من أمثالنا ـ حقيقة أو إمكانا من الكتلة الطباعية والأيقونية من صفحة عنوان (الكتاب) أو غلافه"(٣٧).

والعنوان فى نصوص الأدب علامة واسمة تبرز رؤية المؤلف إلى أثره وتقدم اللقاء الأول بين الكاتب والقارئ وتثير فى المستقبل ردود أفعال مختلفة وتسعى إلى تحقيق وظائف متنوعة، مقصودة أو مضمرة. فما منزلة "**باب الشمس**" عنوانا للرواية؟ وما الوجوه الجمالية التى يطل بها على القراء؟

ينبنى عنوان الرواية بمركب إضافى يبدو فيه العدول عن معيار الكلام المألوف أمرا جليا والانقطاع المنطقى بين المضاف والمضاف إليه سمة بيّنة. فالعنوان بهذا الاعتبار ضرب من التعبير المصور. هذا مدار اللسان فى العنوان، وأما مجاله داخل النص وحيزات الحركة القصصية فيه فمركزه مغارة معلقة فوق دير الأسد(٣٨). يلجأ إليها يونس الأسدى متسللا كلما رغب فى الاتصال بزوجته نهيلة بنت محمد الشواح. توجد بباب الشمس شجرة زيتون معمرة يطلق عليها اسم الرومية، لها جذع كبير مجوف يتسع لأكثر من ثلاثة أشخاص(٣٩). وكانت نهيلة تقصد "الرومية" تلبية لإشارة زوجها عندما يصل إلى بيته ويطرق نافذته.

قد يكون عنوان الرواية محيلا إلى مكان مرجعى فى أرض فلسطين إذا سلمنا بما ذكره محمود درويش(٤٠). وقد يكون بعده الإحالى مشبعا بالتخيل على النحو الذى اصطنعه الروائى وسارد الحكايات فى نصه لما خيل التاريخ ووقائعه المعروفة.

لهذا "المكان" أو الحيز القصصى فى الرواية أسراره وأغواره. فمن أسراره كونه فضاء حميميا لا ينكشف إلا للمناضل التاريخى يونس الأسدى صحبة زوجته عند عودته إلى قريته. ومن أسراره أيضا وجوده معلقا لا يصل إليه قاصده إلا بمعرفة سابقة بموقعه، بل إن البلوغ إليه متعسر على غير من تخيره مكانا محجبا عن الأنظار. فباب الشمس إذن مكان مجاز أو استعارة للمكان. وأما أبعاده فلعل أبرزها كونه فضاء إنجاب لأن يونس الأسدى ـ المناضل المتسلل إلى أرض قريته لم يكن

"يعاشر" نهيلة معاشرة الزوج إلا فى "**باب الشمس**"، وقد أنجبت لقاءاته المتكررة بها أبناء ولهذا تحول من مكان جغرافى وحيز مرجعى إذا صح ما ذكره درويش - إلى فضاء نضالى - لقد أكد فخرى صالح القيمة الوطنية لهذا الفضاء الرمزى متحدثا عن يونس الأسدى" ولكنه استطاع أن يحضر من خلال زوجته وأبنائه الذين أنجبهم منها فى رحلاته من لبنان إلى مغارة "**باب الشمس**" وبهذا المعنى تتحول حكاية يونس الأسدى إلى حكاية رمزية عن البقاء والصمود"(٤١).

إن حلول الشخصية الرئيسة فى الرواية داخل هذا المكان المركب من حقيقة وخيال، وأرض وفضاء، وإمكان وامتناع، وسعيها إلى بناء التواصل الأسرى بفعل الإنجاب، يحولان "**باب الشمس**" من حيز ضيق موجود إلى سكن منشود؛ فإذا كانت قرى الجليل قد هددها تهجير السكان منها واقتلاع شجر الزيتون وصارت أماكن يقترن ذكرها وذكراها بالترويع والتقتيل، فإن "**باب الشمس**" يظل محتفظا على امتداد صفحات الرواية ببعد شاعرى وقيمة جمالية.

تقول نهيلة فى وقفات عديدة تستعيد فيها أطوار حياتها مقارنة بين بيت دير الأسد و"**باب الشمس**"؛ هل تذكر يوم جئتنى وتزوجتنى من جديد، فى تلك المغارة الباردة. فرشت ثيابك فوق أرضها ودعوتنى إلى المشى فوق حبات العنب، هناك أحسست بشيء حقيقى، هناك كانت الأشياء حقيقية أما هنا فلا. أحببتك فى ذلك المكان الذى أسميته "**باب الشمس**"(٤٢). يتولى الطبيب - السارد مهمة استعادة الماضى الخاص بيونس الأسدى مؤكدا ما اتسمت به علاقة المناضل بزوجته من حنو ومحافظة على الحياة "وجدت نفسك مرميا فى الوادى والدم ينزف منك تحاملت على نفسك وذهبت إليها وهناك، فى مغارة "**باب الشمس**" مسحت المرأة جروحك وأعادتك إلى الحياة.. استفقت لتجد نهيلة أمامك، تغطى رأسك بمنديلها الأبيض وتمسح جروحك بالزيت وتهدهدك كأم تهدهد طفلها حاولت نهيلة إزالة الرصاصة العالقة فى فخذك اليسرى، فلم تستطع، وشفيت وبقيت الرصاصة"(٤٣).

أوردنا هذين الشاهدين الصادرين من موقعى تلفظ مختلفين لتأكيد اشتراكهما فى الإبانة عن منزلة "**باب الشمس**" بما هو سكن للحب ومكان يجد فيه المحارب الراحة والعناية، ويتاح للإنسان فيه الاحتفال بالعادات الموروثة ومنها المشى فوق حبات العنب. ولهذا عد من الرواية مكان السر فيها أو مجمع الأسرار"(٤٤). فلا غرو أن تظل نهيلة متكتمة على حقيقة هذا "المكان" فلم تخبر أبناءها بأمره إلا فى أخريات حياتها موصية إياهم بالعناية به وحمايته إذ ينقل أحد أبنائها (سالم) فى آخر الرواية وصايا والدته "لا تترك الشراشف والمناشف والحرمات تتعفن هذه قرية أبيك، أسأله ماذا يريدكم أن تفعلوا بها، يجب أن لا نسمح للإسرائيليين بدخولها أبدا إنها القطعة الوحيدة المحررة من أرض فلسطين"(٤٥).

تنقلنا بعض أوصاف "**باب الشمس**" وكثير من الشواهد المتعلقة به من المكان الجغرافى الذى يمكن التحقق من واقعيته ومرجعيته إلى الحيز النصى والقصصى وقد تشرب المكان وتشبع خيالا واكتسى أردية شاعرية منحته الجمالية. فكما تشربت الحكايات فى الرواية نسغ التاريخ المرجعى وتحولت حكايات روائية سما بها النص فى مجال الإبداع، تشرب "**باب الشمس**" فى الرواية بعض أمكنة الجغرافيا وقد منها كيانه الجمالى وانفتح على مشارف التخيل. يكشف "هذا" الوطن المعلق المستور قدرة النص الروائى على استشراف المكان البعيد القائم، وبناء الرؤيا يقصرها النقاد على القصائد حتى لكأنها أفق مشرع منظور إليه فى الشعر دون سواه من أجناس الكتابة، وإذا ما أمحضت الرؤيا فى الشعر بزمان الحلم والجديد القادم فإن شاعرية المكان فى رواية "**باب الشمس**" عنوانا ونصا تلمع إلى بؤرة الصراع فيها وإلى تاريخ عريق تسترفده، فتحوره بصنعة الفن. إن عراقة "المكان" الذى تخيرته الرواية عنوانا واسما لها وحيزا احتضن جملة من القيم النبيلة من قبيل الحب والنضال والتعلق بالأرض، وتأصلت فيه "**شجرة مباركة**" لم تقتلع(٤٦)، يضفى على العنوان

ـ المنبث فى النص انبثاثا شاعريا ـ جملة من الوظائف أبرزها فى تقديرنا، وظيفة مركبة نضطلع عليها "بشاعرية الموقف" ونعتبرها من مميزات الرواية الكبرى.

والحقيقة أن شاعرية الموقف "لا تقتصر على المكان بل تتجاوزه إلى الزمان فتدمجهما أفلم يقل سالم لأولاده وقد حرص على توريث أبنائه وصية والدته" إنه سر يونس، احفظوا يونس فى بطن الحوت قال لهم وبعد ثلاثة أيام أو ثلاثة أعوام أو ثلاثة عشرات الأعوام.(!)

سيخرج يونس جدكم من بطن الحوت كما خرج يونس الأول. وستعود فلسطين وسنسمى قريتنا التى سوف نعيد بناءها "**باب الشمس**"[٤٧].

لا يخفى ما فى هذا الكلام من صلة بين يونس الأسدى، المناضل الفلسطينى، ويونس النبى فى القصص الدينى، وما فيه أيضا من تبشير بزمان جديد تغدو به الرواية حاضنة رؤياها مستشرفة أفقا قصيا يتراءى فيه "باب الشمس" ضربا من "كرونوتوب" الرواية باصطلاح ميخائيل باختين[٤٨]، وينفتح به نصها على مشارف الحلم وأوساع الزمان والمكان.

لم تذهب "**غالية خوجة**" مذهبنا فى قراءة عنوان الرواية ومتابعة حركاته فى نصها بل أكدت أن "**باب الشمس**" يترامز مع بوابة جلجماش: الطريق المؤدية إلى درب الخلود، إلى طريق بلا رجعة[٤٩].

تقول الملحمة إن جلجماش (Gilgamesh) خامس ملوك العائلة الحاكمة فى أوروك (Ourouk) (فى النصف الأول من القرن الثالث للميلاد) قد شيد حول أوروك وقولابا (Koulaba) جدارا عظيما فى أسفله أكثر من تسعمائة حصن شبه دائرية. وأنه دانى مرتبة الألوهية فحاربه ب أنكيدو (Einkidou) غريمه فصديقه. وبعد انتصارهما على العملاق همبالا (Humbala) واجه جلجماش الإلاهة عشتار فأرسلت له الثور وقتلت صديقه أنكيدو مما اضطره إلى البحث عن الخلود، أعطى جلجماش "نبتة الحياة" واسمها "عودة الشيخ إلى صباه" ولكنها سرقت منه فعاد من رحلته وقبل بمنزلته[٥٠].

أوردنا أطوار الملحمة رغبة منا فى المقارنة بين النص البعيد والنص القريب واستجلاء مواطن الالتقاء أو الافتراق بين الرواية والملحمة. لا تبدو الصلة واضحة ـ فى تقديرنا ـ بين المعلم العظيم الذى شيده جلجماش، و"**باب الشمس**" الحيز الحميم الذى تخفى فيه يونس الأسدى فى زياراته الخاطفة إلى قريته متسللا. فبوابة البطل الملحمى وعظمتها موصولتان بتطلب الألوهية، وأما "**باب الشمس**" وتوعره فدليل على بحث المناضل المطارد دوما عن تحقيق إنسانيته المحاصرة.

غير أن الاختلاف بين "البوابة" و"الباب"، وبين عالم الملحمة والرواية لا يمنع من وجود آثار من الأولى قائمة فى الثانية أشبه ما تكون بالآثار الباقية (Les Traces). إن قصة "سليم أسعد" الذى يبيع قنانى شمبوان أسماه "**رجوع الشيخ إلى صباه**": هى الصدى الأسطورى المسموع فى نص الرواية[٥١] يتجاوب مع "نبتة الحياة" التى أعطيت لجلجماش ولكن الرواية تحول هذه "العلامة الباقية" من مكون ملحمى له صلة متينة بالبحث عن الخلود إلى مكون هزلى فى نص الرواية ذلك أن "رجوع الشيخ إلى صباه" "سائل أخضر" فى قنينة صغيرة يحتفظ بها "سليم أسعد" فى جيبه، ويسكب منه قليلا لطلى رأسه وإيهام الناس بتحوله شابا يغطى السواد شعر رأسه، إن المسرحية التى يمثل "سليم أسعد" أطوارها ويتفنن فى أداء مشاهدها، تعد ـ فى نظرنا ـ تحويلا لبعض معطيات الملحمة والخروج بها من جد إلى هزل، فكأن الرواية بتمثيل المكون الأسطورى وإخراجه روائيا تنزع عنه شحنته الأصلية وتمتص نسغه وتنشئ به بناء ثانيا وترتديه قناعا على نحو ما يصطنع الممثل يتزيّا لبوس الآخرين تقمصا للدور.

هذا شأن البناء الروائى انطلاقا من معطيات الملحمة وأما تعديل البناء قصد المناقضة فأمره بيّن فى "**باب الشمس**" وأساسه التباين بين الزمان الأسطورى والزمان الروائى. فمن خصائص الأول

"أنه ينحى عن الأشياء صفتها التاريخية ليجعل منها موجودات طبيعية لا تاريخ وراءها.. فيقلص ما فيها من بعد إنسانى، ويموت مفهومها السياسى"[٥٢] وأما الزمان الثانى فهو متشرب للتاريخ مشحون بوقائعه، مباين للزمان المطلق ولهذا عبر الطبيب السارد، الشخص للمشاعر والأفكار والذهنيات عن رفضه المتكرر لمتصورات من قبيل الأبدية والخلود فلم يأخذ سلوك "سليم أسعد" مأخذ الجد والتقدير بل كان يتسلى بـ"عرضه" لمسرحيته وأعجوبته ولهذا طلب منه المجيء إلى المستشفى كى يبدأ العمل وأوصاه بالكف عن الحركات التى كان يقوم بها وهو يمثل دور "رجوع الشيخ إلى صباه"[٥٣].

نخلص بعد كل ما تقدم إلى أن **"باب الشمس"** عنوان يضفى على الرواية بعدا شاعريا ويكسبها طاقة إيحائية تتولد منها إنشائية النثر فيها. وإذا ما التقطت الرواية بعض أصداء الأسطورة وعناصر النص الملحمى فلا يعدو الأمر إغناء للمتخيل الذى تؤسس به كيانها الإبداعى، وتحاورا مع الجنس الأعلى الذى منه تناسلت. إن: "بوابة جلجامش" تشرع النص الملحمى على أزمنة ألوهية وحقب أسطورية وتتيح البحث فى غياهب المجهول والضرب فى أقاصى الأرض وتمنح الإنسان ـ الإله طاقات خارقة وأما **"باب الشمس"** فهو زمان ومكان محاصران وإنسان متسلل يهدده الموت دوما لذلك يتدبر طريقة اختفائه ويتحايل على الموت بنشدان الحياة ويمد ذكره وذكراه بفيض الحكايات المتلاحقة. إننا لا ننكر استرفاد **"باب الشمس"** الملحمة من جهة تخير العنوان الواسم للرواية وإنما نذهب إلى تأكيد التحوير الروائى للمكون الملحمى ورفض فكرة "الترامز" التى أقرتها "غالية خوجة". وأما إذا رمنا الحديث عن "عنوان مؤثر" فى **"باب الشمس"** ذكرنا عنوان رواية سابقة فى المدونة السردية "لإلياس خورى" ونعنى به "أبواب المدينة"[٥٤]. إنها رواية "تمثل" "وقائع" الحرب الأهلية فى لبنان، والدتها النصية، فتصير فيها المدينة متاهة متشعبة المسالك. ولهذا يغلق العنوان على المدينة أبوابها ويعطل قوى الناس فيها على نحو ما وقع للرجل الغريب. وأما **"باب الشمس"** فهو عنوان وحيز يشرعان الرواية على عالم حميمى وزمان منشود رغم قصص الموت وحكايات التهجير والتدمير.

٤ـ "باب الشمس" والكلام على القصص:

تخيرنا عبارة "الكلام على الرواية" أداء عربيا للمصطلح النقدى الرائج فى النقد الأنجلو سكسونى "ميتافيكشن" (Metafiction) على الرغم من وجود صياغات عربية كثيرة لهـذا المصطلح[٥٥]. فقد فضلنا الاستئناس بعبارة أبى حيان التوحيدى: "الكلام على الكلام صعب". يعد "الميتافيكشن" مصطلحا من مصطلحات علم السرد الذى يتناول بالدراسة أعمالا روائية، خارجة عن قاعدة التمثيل للعالم ونقل المرجع بل رافضة مبدأ التمثيل ذاته وطرائق الكتابة التى ميزت نصوصا تصرفت كثيرا فى بناء الحكاية والحبكة وعقدت بنية الرواية. ويعود الفضل فى "سك" هذا المصطلح إلى جهود عدد من النقاد أشهرهم: "ليندا هتشيون"، و"إنغر كريستنسن"، و"لارى ماك فيرى"، و"باتريسيا وو". ولكن ما المقصود بالكلام على الرواية وما وظائفه إبداعا وتقبلا؟

يعنى "الكلام على الرواية" الحيز النصى الذى تنظر فيه الرواية إلى ذاتها وتثير فيه أسئلة ومسائل تخص مكوناتها. تقول "إنغر كريستنسن": "يتعامل الميتاقص مع أسئلة جوهرية تهم أى روائى: كفهم السارد دوره هو، ودور الفن والقارئ.. وهكذا فإن الميتاقص يلقى الضوء على مسائل أساسية تتصل بطبيعة الإبداع القصصى عامة"[٥٦]. فكيف جاء الكلام على الرواية فى **"باب الشمس"**؟ وهل لحكاية الرواية صلات بأشتات الحكايات فيها؟

يبدأ الكلام على الحكاية فى الرواية منذ صفحاتها الأولى فى سياق محادثة الطبيب السارد "خليل أيوب" للمناضل الذى أقعدته الكوما "يونس الأسدى". فبدلا من أن تنطلق الحكاية

انطلاقها الطبيعى الذى يحكم السارد بدايته، يرد "حديثه" متعثرا على الرغم من تعويله على معن قصصى يميز السرد فى الحكاية الشعبية (كان يا ما كان فى قديم الزمان)[٥٧]. ولهذا لا يعلم المسرود له فى النص بأى الحكايات سيبدأ السارد الذى يعلن رغبته فى تقديم الحكاية ويتوزع فى تنفيذ هذه الرغبة، ويماطل المسرود له ويرجئ الابتداء بما يتعين أن تنطلق منه الحكاية. وبدلا من أن يصحح السارد مسار السرد ويدقق الحكاية التى سيرويها يعمد إلى ضرب من المراوغة فينتقل من زمان الحاضر إلى زمان "كان يا مكان فى قديم الزمان"، ومن السرد إلى التعليق على سرد الأولين، ومن الحكاية التى يزمع إيرادها إلى النظر فى "كتاب عن الأدب العربى القديم"، وفى سلوك الأقدمين وأخلاقهم: "تزيد الأول إذن وفى الأول لم يكونوا يقولون كان يا ما كان، بل كانوا يقولون شيئا آخر. ففى الأول كان أو ما كان. هل تعرف لماذا كانوا يقولون هذا فى الأول؟ عندما قرأت هذه العبارة فى كتاب عن الأدب العربى القديم، أذهلتنى الفكرة. فهم فى الأول كانوا لا يكذبون. لا يعرفون لكنهم لا يكذبون فيتركون الأمور غامضة مفضلين استخدام هذه "الأو" التى تجعل الذى كان كأنه ما كان والذى ما كان كأنه كان، فتتساوى القصة بالحياة. فالقصة هى الحياة التى ما كانت، والحياة هى القصة التى رويت[٥٨].

إن التشويش على "المسرود له" فى نص الرواية، وعلى القراء خارجه، تشويش ظاهر والانتقال من الحاضر إلى كلام التراث (كتاب عن الأدب العربى القديم) انتقال يترتب عنه تلبيس فى كلام الطبيب السارد. والأهم فى هذا "الكلام على الرواية" تحول السارد من إنباء بالسرد إلى مماطلة فيه وإرجاء له وانتقال من سوق الحكاية إلى نظر فى كلام الأولين وتوزعه بين صدق وكذب وبين بيان وغموض. أفلا يمكن حمل الشاهد على عدول السارد عن وظيفته الأصلية وإخلاله بما يناط به عادة من وظيفة قصصية، إلى التفكير فى طرائق السرد القديمة عند العرب وأبرزها الخبر وهو القناة الخطابية الجامعة لكافة المرويات، جادة كانت أم هازلة على نحو ما نجده فى تكاذيب الأعراب وقصص البخلاء وحكايات المقامات؟

إن هذه "**الوقفة على الأول فى الكلام** تثير مسألة سردية على غاية فى الأهمية جوهرها القصة والحياة والتنازع بينهما فى الرواية: فإذا كان السرد التاريخى ينطلق من التسليم بأن ما جرى قد تحقق فعلا وأن السرد المنظم والموثق نقل حقيقى لما جرى فعلا وانقضى. وإذا كان الخبر بمتنه وسلسلة السند فيه يؤكد حقيقة المسرود ويلزم بتصديقها فإن السرد فى هذه الرواية يبحث عن الطرائق التى يتميز بها عن السرد فى التاريخ والسرد فى الأخبار على الرغم من استناده إلى وقائع التاريخ والحكايات المروية. إن نزوع السارد إلى أشكلة (Problématisation) العلاقة بين القصة والحياة ظاهرة فى الشاهد السابق الذى يتأكد فيه التنابذ بينهما وإلا كيف يمكن التسليم بأن "القصة هى الحياة التى ما كانت" وأن "الحياة هى القصة التى ما رويت" والتسليم أيضا بأن ما كان كأنه ما كان وأن الذى ما كان كأنه كان". إن بنية الفارقة فى جمل هذا الشاهد وهو أشبه ما يكون بالوقفة النقدية. تنقلنا من سرد إلى كلام فى السرد، ومن عالم تخيلى إلى مقام تفكرى فى العلاقة بين الأدب والحياة وبين الرواية والواقع. فهل يجوز بعد هذا القبول بفيض القصة على الحياة وتعاليها عليها بدل أن تكون حبيسة لها، والتسليم للرواية بمزية الاختراع لا بفضيلة التمثيل والانعكاس؟

يمعن سارد "**باب الشمس**" أحيانا فى "**الكلام على الرواية**" والنظر فى مسألة الحكاية فيها على نحو ما يظهر فى بعض صفحاتها[٥٩]. وأول ما يثير الاستغراب تأكيد السارد جهله بأجوبة على أسئلة تطرح تتعلق بشخصية "**شمس**" وحياتها النضالية وإقراره بأن كل ما يعرفه هو أنه لا يعرف شيئا وطلبه من المسرود له تصديق الحكايات وإلا أقلع عن الحكاية. إن السارد فى "باب

الشمس" لا يتحرج من إقناع المسرود له بأن الحكايات كلها لا تصدق ومع ذلك فهى حقيقية بل إنه يتساءل محتجا: "يا عمى كل حكاياتنا لا تصدق فهل ننساها"(٦٠).

إن تلبيس الحدود بين تصديق الحكاية وتكذيبها، والتنازع بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الروائية من المسائل التى يثيرها الكلام على الرواية فكأن السارد فيها منشغل بإعادة النظر فى قضايا السرد التاريخى والسرد الروائى بل مشكك فى جملة من الحقائق التى تواضع عليها السرديون والروائيون وسلموا بها، وكأنه يستأنف الأحكام التى استقر أمرها، ويتجاوز التشكيك فى صدق الحكاية إلى التشكك فى النفس وفى قدرتها على تمثل ما جرى. يقول الطبيب السارد "محاورا" مريضه المقعد فى المستشفى "وسؤال هو، لا، لا يوجد سؤال. ولكن لنفترض أن هناك سؤالا، السؤال هو لماذا نصدق أنفسنا؟ لماذا أشعر بأن الأمور التى حدثت لى أو لغيرى صارت ظلالا، أنت مثلا، ألست ظل الرجل الذى كان؟ وهو أكان بطلا أم أكذوبة أم وهما؟"(٦١)

إن هذه الطريقة فى السرد توسع الهوة بين السرد التاريخى الذى يعتمد على الوثوقية وينطلق من المصادر، والسرد التخيلى الذى أصبح طريقة الكلام على الكلام فى الرواية متذبذبا لا يعرف السارد فيه أيمضى قدما فى الإخبار كما وقع، أم يرتد إلى الوراء يسائل النفس عن مدى وثوقية ما يروى. فالسارد يبدو نزاعا إلى "تشويش" الواقع والذهن وبناء مساحة الالتباس فى الخطاب، وقصده من ذلك هدم القناعات وتشتيت المسلمات على نحو ما اصطنعه حين ساق الحكايات أشتاتا موزعة وشذرات متفرقة وفكك صرامة السرد التاريخى يبنى الحكاية أو القصة أو سيرة الشخص بناء فيه إحكام ونظام، فهل نجوز لأنفسنا قبول ما ذكرته "جاكلين ليفى فالنسى" فى مقالها الخاص برواية أرغون "الأسبوع المقدس": "ليست الرواية هى الكذب وإنما الكذب هو التاريخ الذى يجمد كائنا فى لحظة من خلال الطريقة التى يشارك بها فى حدث، والذى يفتك منه مستقبلا فلا ترده إليه سوى الرواية"(٦٢).

غير أن الرواية لا تنزع هى الأخرى إلى الوضوح والإبانة عن عوالم قصصية بل تكتب ذاتها داخل الالتباس والتردد وبدل أن تتقدم نحو القارئ فيتعرف عليها، يتحول خطاب السارد كلاما فى شأن كتابتها والإعداد لها ويعمد السارد إلى ضروب من المراوغة يوهم من خلالها بعجزه عن الكتابة بل امتناع أمرها على الناس ويقيم الصلات بين التباس الكتابة والتباسات الحياة ويستحضر تجارب الآخرين فى ميدان الإبداع(٦٣).

وعلى هذا النحول ينفصل السرد الروائى فى "باب الشمس" عن السرد التاريخى الذى أساسه التعيين والتحديد وتجنب كل الثغرات التى تحول دون بناء الحقيقة، فبدل أن تقدم الرواية أسماء الشخصيات وهى البانية لهويتها والمحددة لذواتها الحميمة تذهب فى ملتبس المسالك وتنزع إلى "وقفة تحليلية" تنظر خلالها فى مسألة الأسماء والتسميات ولهذا يسترسل الطبيب السارد فى "حديث" عن اسمه وتاريخه منذ أن كان فى "القواعد الفدائية" مع "أبو أحمد" الذى كان يستولى على حصته من اللحم، فبعد أن يتساءل ويجيب "ولكن هل كان اسمه أبو أحمد؟ الاسم ليس مهما ففى تلك الأيام كانت أسماؤنا كلها مستعارة"(٦٤) يستعرض أسماءه التى ينسخ الواحد منها الآخر (أبو خالد ـ جيفارا ـ خليل).

فى حيز آخر من الرواية تثار مسألة التسمية مرة أخرى لكنها تتعلق بيونس الأسدي. لقد تقلبت هذه الشخصية بين الأسماء منذ ولادتها (أسد ـ يونس ـ عزالدين ـ عبد الواحد ـ ذئب)

ولم يستقر لها واحد منها مما دفع أستاذ المدرسة الابتدائية إلى استيضاح الأمر من الشيخ الأعمى. وبدل أن يجلى الشيخ الحقيقة ويدقق فى اسم التلميذ أخذ فى استعراض "نظرته" الخاصة بالأسماء على هذا النحو من تشعيب القضية: "كل الأسماء مستعارة، فالاسم الحقيقى الوحيد هو

آدم، الله عز وجل أطلق هذا الاسم على الإنسان لأن الاسم والمسمى كانا واحدا. سمى آدم لأنه أخذ من أديم الأرض والأرض واحدة كما الإنسان واحد"(٦٥).

هكذا تعود بنا الرواية إلى أزمنة ضاربة فى القدم عند تعليقها علىمسألة الأسماء وذكرها شأن اللغة، ويأخذ السارد فيها فى التعقيب على الكلمات كيف كانت وكيف تقسمت بين حقيقة ومجاز وكيف يصير الكلام دورانا وبدل أن يواصل الطبيب ـ السارد مداواة مريضة بسوق الحكايات لإخراجه من بئر الموت والغياب يأخذ فى محاورته على نحو غريب ويقترح عليه لعبة يتقضى بها الوقت: "أنت تحب الكلمات. حين تكون مثل حد السكين كنت تسخر من طريقة الناس فى الكلام، وكيف بدلا من قول آرائهم بشكل مباشر، يلجؤون إلى التوريات والمجاز. "الكلمة يجب أن تجرح"، سوف تقول ولكن من أين تريدنى أن أجلب الكلمات التى تجرح. كل كلماتنا مدورة. ومهما حاولنا كسر دوائرها، فإننا نسقط فى دوائر جديدة. لذلك أقبل معى هذه اللعبة. وتعال ندر مع كلماتنا"(٦٦) غير أن هذه اللعبة التى يقترحها السارد على المسرود له لاتبدو لعبة ميسورة على الرغم من تمرس السارد بها زمانا طويلا ومعاودته لها دون انقطاع. إنه ـ على العكس من إتقانه لها ـ يغدو لها أسيرا وبها معذبا ولهذا فبدل أن ينقذ المريض المقعد من بئر الغياب، يصير به مستنجدا حتى ينتشله من بركة الحكاية وسجنها الضيق(٦٧)

على هذا النحو يفقد السارد سلطته ومقامه السردى وهو مقام محفوظ فى عالم القصص المألوف. إن حاجته إلى المسرود له ـ وهو ذاهب فى بئر الغياب والموت ـ حاجة تربك منزلته وتشتت منه الكيان الصلب الذى يقتضيه بناء عالم الرواية المطولة خاصة حين يؤكد ـ هو ذاته ـ جهله بالقصة وتداعى الأشياء فى رأسه، ونسيانه الأسماء والمزج بينها، ويلزم نفسه بالبحث عن الحكاية من الأول (٦٨).

ولا يقتصر الكلام على الرواية في" باب الشمس" على مسألة الحكاية وترتيبها ومعرفة أولها وعلى التدقيق فى أسماء شخصياتها وإنما يتجاوزه إلى قضية الخطاب فى الرواية، ويركز على مسألة الوصف. فحين يستلقى الطبيب ـ السارد ـ على السرير ويرسل بصره فى العتمة ناظرا إلى سقف الغرفة يسترسل في"تأملات" تخص الوصف وتنكر التشبيه لأنه أداء فى الكلام يغيب الأشياء وينسى ذواتها وحقائقها ولهذا يرفض ـ السارد ـ التأمل الوصف رغم إعجابه الشديد بوصف امرئ القيس لصدر المرأة المصقول، ويؤول البيت الشعرى الجاهلى تأويلاً مغاليا رغم تنزيه" أجدادنا الشعراء" عن الانحراف الجنسى(٦٩).

هكذا يخرج السارد من كلام فى الرواية إلى كلام فى الشعر موسعا بذلك حقل" الكلام على الكلام" وينتقل من مقام السرد إلى مقام النقد الأدبي، ومن مجال الأدب إلى ميدان الطرب مقارنا بين نشوة إنشاد شعر المتنبى ونشوة الاستماع إلى صوت أم كلثوم مدعيا أن الطرب حالة تعاش ولا توصف.

ومثلما تنتقل الرواية من حكاية إلى حكاية، ينتقل" الكلام على الكلام" فيها من شعر إلى شعر مخترقا فواصل زمانية كبرى تباعد بين الشعر الجاهلى وقصيدة الشاعر اللبنانى بشارة الخورى (الأخطل الصغير) ويقوم ـ السارد ـ الناقد فى نص الرواية بالوصل بين التجربتين الشعريتين ويستأنف حكما أصدره بشأن الوصف فى بيت امرئ القيس مؤكدا جوهر الشعر الحقيقى ووظيفته فى علاج النفوس(٧٠). يتشعب الكلام على الرواية إذن ليتعلق حينا بالحكاية والأسماء فيها، وحينا آخر بالشعر و"قراءته" والتحقيق فى وظيفته والجدوى منه والتفكر فى جوهره، ولكن الكلام ذاته يتحول أحيانا من "كلام على الكلام" إلى مايشبه الحبسة تعيق النطق بالملفوظات مفهومة وتصير "خطاب" السارد أشبه ما يكون باللغو. حين يتولى الطبيب السارد نقل خواطر المريض المقعد جسدا

ووعيا، يخاطبه بأشتات من "قول" وأشلاء من "كلام" على هذا النحو: "الحقيقة ياسيدي، روتها لى الممثلة الفرنسية كاترين، لا تبتسم أرجوك، اسمع قليلا، أنا لست، أنا لا، أنا لم"(٧١).

فاستخدم أسلوب النفى المتكرر مع تغيير الأداة دون ذكر المنفى تصريحا أو تلميحا يصير "ملفوظ" السارد أصواتا غامضة يلتف بعضها على بعضها الآخر ولا معنى مستفادا من النفى وهذا يؤكد ما ذهب إليه السارد حين عد اللغة كلمات مدورة منذ زمان آدم ودعا المسرود له إلى ممارسة لعبة قانونها الدوران مع الكلمات.

ويبدو الدوران مع الكلمات فى غير أسلوب النفى حين يوهم السارد بنقل الأقوال أو حكايتها ويعمد إلى أسلوب التكرار لايحقق الوظيفة المعقودة به من قبيل التأكيد والإلحاح والتكثيف وإنما ترسل الدوال تباعا ويجيئ فعل " قال" مؤشرا على الكلام لكن المضمون يعوزه وتتقطع الصلات بين المعطوف عليه والعطف بمثل: "قال وقال و قال"(٧٢) دون ذكر المقول مكتملا أو مختصرا مما يتولد عنه تشتت للكلام وتقطع فى العبارة لا يظهران فى سائر الروايات القائمة على جملة من الثوابت السردية، ولا يكون لهما وجود ـ البتة ـ فى السرد التاريخى الذى يعتمد الترابط وإحكام الأجزاء.

على أن مؤشر القول هذا لا يجيء دوما أداة تشتيت للكلام أو تقطيع لأوصاله وإنما يقوم على رأس ملفوظات متشابهة البناء والأداء هى صورة لسطور شعرية تطول وتقصر وتلتزم بالفاتحة الخطابية ذاتها: ففى سياق تقديم السارد لمعالم السيرة النضالية لـ" سميح بركة"ودخوله السجن أول مرة سنة ١٩٦٧ وتسليط ألوان من العذاب عليه تتعاقب جمل السارد بمؤشر التلفظ المنقول على هذا النحو:

قال إن انتظر طلوع الشمس كى يأتوه بالماء والطعام
قال إنه الضوء لم يطلع
قال إنه لطم رأسه بالحطيان
قال إن دمه سال
قال إنه صرخ حتى بح صوته
قال إنه لم يكن يريد منهم سوى شيء واحد، أن يقولوا له فى أى يوم هو وكم الساعة(٧٣).

تبرز هذه الكيفيات فى "بناء الجمل" وتقديم "الملفوظات" نزوعا لدى السارد إلى إكساب خطابه السردى سمات جديدة غير مألوفة فى أداء السردة العاديين ولهذا تجمع "باب الشمس" بين "الكلام على الرواية" والأداء فى الرواية وهذا يعنى أنها تتحدث عن روائية الرواية داخل النص وفى مواضع متفرقة داخله، وتمارس فعل الكتابة المغايرة دون كلام على الرواية مما يتيح لقارئها إدراك المسالك الجديدة التى تتدرج فيها. إن الشاهد المذكور سابقا يقرب الخطاب الروائى من الخطاب الصوفى من جهة تشكيل العبارة والنزوع بها منازع الشعر بالتكرار والمعاودة ومعانقة الكلام بعضه لبعضه الآخر على نحو تنهدم به الحدود المائزة بين الشعر والنثر وتقريب المنثور من المنظلوم(٧٤).

تخرج "باب الشمس" إذن عن السرد التاريخى الذى تكون غايته التحقيق فى الحادثات والنزوع إلى أقصى مراتب الحياد لهذا تجيء فيه اللغة مجرد وسيط ناقل لما جرى فلا تحفل بذاتها أو تجمل أداءها. إن السرد فى رواية إلياس خورى ينشئ للغة مدارات ومساحات تحتفى فيها بنفسها وتتعشقها. فحين يتحدث الطبيب ـ السارد ـ عن بعض أطوار العلاقة التى أقامها مع "شمس المناضلة" الحرة التى رغبت عن الزواج بعد زوجها الأول تشف عباراته وتصفو لغته صفاء شديدا: "عندما كنا نمارس الحب كانت تصرخ إنه البحر، كانت فى السرير إلى جانبى وفوقى وتحتى، وتسبح. قالت إنها تسبح فى البحر والموج يتدفق من داخلها. كانت تنتصب وتنحنى وتدور وتقول إنه الموج. وأنا أطير فوق شمس أو تحتها أو بين شمس وشمس، أطير فوق بحرها

الأزرق المتموج أطير فوقها، أستمع إلى كلماتها وأحاول تأخير لحظة الالتحام. أقول لها أن تتمهل قليلا لأنى أريد أن أشم رائحه الشماء، لكنها تشدنى إلى بحرها و تغمرنى وتدفع بى إلى أقصى الحزن"(٧٥).

ينقطع خطاب الرواية بمثل هذا المشهد المصور عن السرد التاريخى الذى لا تؤثثه أية بلاغة ولا يلابسه إيحاء يحول الحقيقة مجازا كما تنفصل الرواية بسببه عن الحادثة أو الواقعة لتركز التبئير على العاطفة والتعبير. إن **"باب الشمس"** تجمع بين المشهد المصور والمقطع المحلل ولكن التحليل فيها يصطبغ بنفس شاعرى ظاهرى ولغة شفيفة وهذا بين فى حديث الطبيب العاشق لشمس يحيا التجربة ويتخير لها التعابير المصورة "الحب أن تشعر بنفسك تائها بلا قرار، الحب هو أن تموت لأنك لا تستطيع الإمساك بالمرأة التى تحبها هذا هو الحب يا سيدي، فراغ يمتلئ فجأة أو امتلاء يفرغ ويتركك فى الهباء معها تعلمت أن أرى نفسى وأحب جسدي، قبلها لم أعرف شيئا أما شمس فقد علمتنى كيف أكون رجلا أى كيف أموت بين ذراعيها وأتلاشى كنا نتحمم بماء الرغبة ونذوى والرغبة لا تموت وكان ماؤها، ماؤها ياسيدى ينفجر كنبع يخرج من باطن الأرض وكنت أغرق"(٧٦) تفيض العبارة فى الرواية فيضان العاطفة فى تجربة العشق بين الشخصيتين، وتذهب فى مراقى المجاز وتخوم الإيحاء تلويحا وإشارات بعيدة، ويتدفق خطاب الرواية شعرا على لسان الطبيب العاشق يرسم لوحات من لقاءاته بشمس ويلقب التعبير، فهل لهذا الفيض فى العبارة والصنعة فى الأداء وظائف تؤدى ومقاصد ترام؟

تبدو لنا لنا قصص فى **"باب الشمس"** ومداورة السارد فيها للعبارة حتى تشف وتصفو، مادة روائية تضيفها الرواية إلى مواد التاريخ، وتخرج بسببها عن وقائعه المشتتة ومصائر كائناته المبعثرة التى التقطت منها الرواية أصداء وألوانا. فليست الرواية بمثل هذه اللقطات المصورة رواية تكتفى برسم وقائع الخراب والتدمير وسوق حكايات التهجير. إن **"باب الشمس"** بتجارب العشق التى تحياها أهم شخصياتها والتى تؤثث فضاءها النصى بصياغات شاعرية، تتجاوز "التاريخ المتوحش" وتحتفى أيما احتفاء بالجسد والعاطفة على نحو ما يتجلى فى مشهد ترسمه خاتمة الرواية ويصنعه الطبيب السارد حين يصور حكاية جديدة لا يصدقها راويها وبطلها(٧٧). وتتشرب لغة التصوير نسخ الكتابة على هذا النحو: "والله يا سيدى لا أذكرنى إلا معها وحولها وفيها، كنت أدور وأتخمر، وأشرب شهدا لم أذق مثله فى حياتى. كانت كيف أخبرك، نهداها وخصرها وانحناءة فخذها وركبتها والماء الذى يتفجر من أحشائها وهمساتها وقبلاتها ولسانها. وكنت لا. كنت أشمها وأشربها. شربتها قطرة قطرة وشربتنى قطرة قطرة، كنت أنتهى وأبدأ، أصعد كالموج وأنخفض بالموج ولا أنتهى، كان الموج فى أحشائى والموج يتجدد ويبدأ، وأنا فوق الموجة وداخلها وتحتها، وهى الموجة والبحر والشاطئ، لم أنم الليل، لم أحك، بل حكيت، وكانت تضع يدها على شفتى وتسكتنى وتأخذنى.. ثم كيف.. سمراء، لا بيضاء، عيناها خضروان لا عسليتان، شعرها طويل لا قصير، لا أدرى"(٧٨).

وبصرف النظر عن هوية المرأة أهى شمس أم امرأة أخرى شبيهة بها(٧٩). تقدم تجربة العشق تعاش فتوصف وصفا شاعريا باعتبارها تجربة ينشئها السارد إنشاء بالفعل والكلام المصور وباعتبارها كذلك قيمة مأمولة تواجه بها الشخصيات المقاومة للتجهيز أوضاع التشتيت والتقتيل ولعل الأسماء الواسمة لهذه الشخصيات فى الرواية (خليل ـ يونس ـ شمس) تضفى عليها أبعادا موحية تتميز بها هوياتها. لكأن أبناء صور اللقاء بين الأجساد الفلسطينية فى **"باب الشمس"** بتلك المشاهد الشاعرية تلتحم فيها المشاعر وتشف لغة التعبير عنها وتصورها، طريقة فنية تكتسب بها الأجساد قدرة خارقة على مقاومة التقتيل وتبنى فى جسد الرواية أوساع حياة فسيحة تعد نقيضا "لتوحش التاريخ" وحركته المدمرة لذوات الآخرين. فهل يمكننا حمل حكايات العشق بين بعض

شخصيات الرواية محمل التخييل واعتبارها حيزات إنشائية تخلص بها الرواية لهويتها الإبداعية وينفصل بسببها عمل الروائى عن كتابة المؤرخ واتخاذها دليلا على ما ذهبت إليه جاكلين ليفى فالنسى حين أكدت حرية الرواية وتمردها على "المطلق التاريخى": "فإذا صدق الأمر كما قال أراغون حينما أكد أن "حرية الفن تتمثل على الدوام فى إضفاء المعنى على الآثار التى ينشئها" فإن حرية الرواية هى فى إكساب رسم التاريخ معنى وذلك بإنكار كل قيمة مطلقة له. وإذا لم يكن التاريخ أمرا مطلقا، فإن للبشر سلطة عليه مثلما يكون له عليهم سلطة، يستطيعون بها تعديل مساره. ولهذا فإن "الكذب الصادق" وهو يعيد إدراج جانب المتخيل، والذكريات، والرغائب ومشاريع البشر، يوطد هذا التأويل [للتاريخ] ويقترح طرائق الارتباط الممكنة بين الإنسان والتاريخ"[٨٠].

٥- الرواية والوعى التاريخى:

قد تكتب الرواية تاريخ الصدور، أى تأريخ من أغفل التاريخ الرسمى ذكرهم وتناسى دورهم فى الوقائع المشهورة والمراحل الحاسمة وهذا ما رامته رباعية نبيل سليمان **"مدارات الشرق"**. وقد تنحو الرواية المتفتحة على التاريخ منحى آخر إلى ترميم آثار التاريخ المنقضى وتسعى إلى إعادة بناء التاريخ الخاص بمنطقة فى مرحلة وهذا ما سعت إليه خماسية عبد الرحمن منيف. فكيف تفاعلت **"باب الشمس"** مع التاريخ الفلسطينى الحديث التى انغرست فيه حكاياتها وشخصياتها واستمدت منه نسغها الروائى؟

لقد قدم "فخرى صالح "جملة من الأفكار الخاصة بهذه الرواية وبهذا الجدل بين الروائى والتاريخى فيها فقال: "لا تحاول الرواية فى مادتها السردية الكثيفة، أن تقدم إجابات على سؤال التاريخ ونهاياته ولا تسعى إلى فتح صفحتها الأخيرة على أفق المستقبل الذى يبدو غائما ملبدا بالشكوك زمن كتابة الرواية، بل إنها تسعى، على النقيض من ذلك، إلى تذويب سؤال التاريخ فى ثنايا الحكايات. إنها مشغولة بفهم التاريخ، بإيجاد تفسير لما حدث ويحدث الآن عبر استعادة الحكايات"[٨١].

تقتضى هذه الأفكار فى تقديرنا مناقشة متأنية لأنها تورد الرأى ونقيضه أحيانا. فالقول بأن **"باب الشمس"** لا تسعى إلى فتح صفحتها الأخيرة على أفق المستقبل الذى يبدو غائما ملبدا بالشكوك زمن كتابة الرواية، قول يرده ما أوردناه من تحليل للعنوان وأبعاده الشاعرية ومن إبراز لمشاهد العشق والاحتفاء بالجسد المقاوم فى مواضع مخصوصة داخل الرواية وفى صفحاتها الأخيرة على وجه التحديد. وأما القول بأن **"باب الشمس"** تسعى إلى تذويب سؤال التاريخ فى ثنايا الحكايات فهو قول فيه نظر وتمحيص. لقد بدت لنا الرواية - على العكس مما ذهب إليه فخرى صالح - مشبعة بأسئلة التاريخ، مشحونة بقضاياه الكبرى.

الرواية تقرأ التاريخ: بين الإنشائى والإيديولوجى

نعنى بقراءة الرواية للتاريخ عدم اكتفائها باسترفاد المعطيات التاريخية والتعويل على جملة من الواقعات القابلة للتحقق من صدق وقوعها، والنزوع إلى النظر فى المواد المؤرخة والتواريخ المثبتة فى التصانيف وإبداء المواقف مما جرى، لا على النحو الذى دون به واكتسى سلطة الحقيقة، وإنما انطلاقا من "نظرة تاريخية" تتميز بها الرواية عن كتاب التاريخ.

لا تغفل **"باب الشمس"** وهى تورد حشد الحكايات وأشتات القصص وأصداء الحياة التى عاشتها الشخصيات، عن التمعن فيما أسمته "سارة ريمسكى" حيوانا متوحشا[٨٢]. وعن قراءة "نظام التاريخ" داخل فوضى الحكايات المتشعبة.

ويبدو تفكير الرواية فى التاريخ من خلال فيض الحكايات المساقة فى "**باب الشمس**" وعبر مجموع الحوارات المباشرة بين الشخصيات أو المنقولة عنها. ولعل أول فكرة تثيرها هى رفض التعلق المرضى بالماضى. فحين تورد الرواية قصة الدكتور عيسى صافية تعقب والدته شاكية ألمها وحسرتها لأم حسن "..وفى آخر مكتوب وصلنى قال إنه يجمع المفاتيح. يا حسرتى علينا صرنا نجمع مفاتيح أهل الأندلس. قال إن أحفاد أهل الأندلس الذين طردوا من بلادهم وهاجروا إلى مكناس، ما زالوا يحتفظون بمفاتيح بيوتهم الأندلسية، وأنه يجمع المفاتيح وسيقيم لها معرضا ويكتب عنها كتابا.. عجبك ها لحكى.. قال إنه لازم نجمع مفاتيح بيوتنا فى القدس، عجبك قال نجمع المفاتيح والبواب تكسرت"[٨٣].

ويقوم الدكتور خليل أيوب - وقد أوكلت إليه مهمة السرد والتعليق على المسرود - بتشخيص هذه الحالة المرضية ناعتا إياها بـ"لوثة المفاتيح" رافضا هذه العاطفة والسلوك المتعلق بها، مفكرا فى الهجرة إلى الدنمارك والاستعانة بالدكتور نعمان حتى "يدبر" له عملا فى أحد المستشفيات هناك. تبرز شكوى الأم و"تشخيص" الطبيب للإصابة بلوثة المفاتيح رفضا للتاريخ بما هو تراث ينقل ليتوارثه الناس، وبحث عن التاريخ الحاضر يخلص الناس من ورطة الماضى ويساعد على الوقاية من آثارها المهلكة . ولئن لم تتضمن الحكاية المتعلقة بالدكتور عيسى صافية تبشيرا بخلاص وشيك فهى لا تسلم بمماثلة تاريخية بين مصير أهل الأندلس فى الزمان البعيد وما قد يكون مصيرا لسكان القدس وفلسطين على الرغم من أن الرواية كتبت قبل انتفاضة الأقصى فى زمن أوسلو وسلامه غير الممكن[٨٤].

وتبرز "سياسة تحرير الحاضر من الماضى" على حد عبارة سمير اليوسف[٨٥] فى مواطن عديدة من "**باب الشمس**" لعل أبرزها ما ذكره الدكتور خليل أيوب عن جدته شاهينة وإصابتها بما أسماه "خرف الأزهار". كانت الجدة "تحشو مخدتها بتويجات الأزهار وتقول إنها حين تضع رأسها عليها تشعر وكأنها عادت إلى قريتها"[٨٦]. وكان الحفيد - وهو فى التاسعة من عمره - قد هرب من رائحة العفن وذهب إلى الفدائيين تصميما منه على تحويل الحنين المرضى إلى الأرض ومتعلقاتها إلى فعل حقيقى يعد سبيلا حتميا إلى استعادتها.

يؤول تفكير الرواية فى التاريخ الفلسطينى الحديث إلى ضرب من محاسبة الذات فتتحول الرواية من نقل التاريخ إلى نقده حين تفسح أمام "أبو معروف" حيزا نصيا يستعيد من خلاله "قصة قصف الطيران الإسرائيلى لمنطقة صفورى يوم ١٥ تموز ١٩٤٨ "فبدلا عن أن يذوب سؤال التاريخ فى ثنايا الحكايات - على حد عبارة فخرى صالح - يغدو السؤال بؤرة الكلام وقطب الرحى فيه لأن الذات الساردة للقصة لا تجرؤ على تمويه التاريخ وعلى مجرد إيراد الحكاية وإنما تسترسل فى تقريع الذات الجماعية وتحميلها مسؤولية ما جرى للقرية وسكانها: "والله لم نحارب، الآن نقول إننا حاربنا وإن فلسطين ضاعت لأن الدول العربية خانتنا. هذا غير صحيح، فلسطين ضاعت لأننا لم نحارب، كنا كالمجاذيب نحمل بنادقنا وننتظرهم فى قرانا، وعندما يأتون بآلياتهم ورشاشاتهم الثقيلة وطائراتهم، ننهزم دون قتال"[٨٧].

لا تنقل الرواية بمثل هذا النقد الصريح للفلسطينيين سنة ١٩٤٨ وتاريخ النكبة، حقائق توردها مصنفات التاريخ التى تكتب الرسمى وتحمل المستعمر الدخيل مسؤولية كل ما جرى، وإنما تؤسس "**باب الشمس**" البعد النقدى للتاريخ فتصير أحيانا نقيضا للتاريخ. وليست الحكايات فى رواية "إلياس خورى" هذه ركاما من الذكريات سقطت فى بئر الذاكرة وبدأت ملامحها تمحى فسعت الرواية إلى تثبيتها بفعل الكتابة خوفا عليها من الاندثار على نحو ما يكون عليه الأمر فى الترجمة الذاتية التقليدية أو سير الحياة والرجال، وإنما تكون الحكايات فى الرواية مشفوعة فى الأعم الأغلب بضروب من التعليق وإبداء الأحكام وإبراز المواقف من القصص المسرودة.

إن الوعى التاريخى بحقيقة ما جرى وما كان متعينا إدراكه واتخاذه من مواقف مغايرة إزاء ما تم وانقضى؛ يبرز من خلال تقريب السارد بين حادثتين متباعدتين فى الزمان هما دخول جنود "البالماخ" قرية عين الزيتون فى الأول من أيار عام ١٩٤٨. وترويع سكانها وقتل أربعين شابا من شبابها، والعملية الفدائية التى قامت بها منظمة أيلول الأسود فى مطار ميونيخ سنة ١٩٧٢ واختطفت فيها عددا من الرياضيين الإسرائيليين المشاركين فى الألعاب الأولمبية. لقد قابل السارد القصة بالقصة والواقعة بالواقعة وعقب مبرزا موقف "صالح أحمد الجشى" الذى فقد ابنه فى عملية ميونيخ، متبنيا ما يمكن أن نصطلح عليه بالتاريخ العقلانى: "أنا أصبحت الآن على اقتناع تام بموقفك رغم أنى يومها قلت ما قاله الجميع عن خوفك على أفراد أسرتك "فالذى يريد أن يربح الحرب لا يقوم بأعمال بهلوانية، والذى لا يحترم حياة الآخرين، لا يحق له الدفاع عن حياته كما كنت تقول"[٨٨].

هـذا البعد العقلانى والكونى فى مواجهة الانفعالية والشوفينية على حد عبارة "سميراليوسف"[٨٩]. عليه فى الرواية أمثلة كثيرة تؤكده. فحين تبنى **"باب الشمس"** مشهد التحقيق مع نهيلة زوجة المناضل **"يونس الأسدى"** بشأن حملها والمكان الذى يختفى فيه زوجها، وحين يعود الزمان القهقرى إلى ثورة "الـ٣٦" تعمد الرواية إلى "تحقيق مضاد" يدعو من خلاله الطبيب المشخص مريضه الواقع فى بئر الغياب إلى النظر فى مرآة التاريخ ويحاصره بأسئلة شديدة الإحراج وتحمله مسؤولية تاريخية تخلى عن تحملها: ".... يومها كنت فتى فى ثورة الـ٣٦ وما بعدها. قل لى هل كنت تعرف شيئا سوف تجيب. ولكن قل لى ماذا فعلت الحركة الوطنية المتمركزة فى المدن، ماذا غير الاضطرابات والتظاهرات ضد الهجرة اليهودية... ولكن فى تلك الأيام حين كان الوحش النازى يقوم بإبادة اليهود فى أوروبا، ماذا كنتم تعرفون عن العالم.. ربما كان يجب أن نفهم، لكننا، لكنكم كنتم خارج التاريخ فصرتم ضحيته الثانية"[٩٠].

لم تقتصر مهمة خليل أيوب إذن على معالجة "مريضه" لإخراجه من رحم الموت وهوة الغياب وإنما تحولت المعالجة محاسبة عسيرة على أخطاء تاريخية ارتكبتها الحركة الوطنية الفلسطينية والعربية، وأبانت بسببها عن "ضيق أفقها التاريخى" وجهلها بالأسباب العميقة التى ولدت حرب التهجير التى شنت ضد الفلسطينيين. وقد تكون قراءة الطبيب السارد لتاريخ الصراع العربى الإسرائيلى موضع السؤال والانتقاد والاتهام أيضا ولكنها تظل قراءة من بين قراءات لها سندها وحجتها القائمة. وما يجعل المحاسبة التاريخية متوازنة وبالاستتباع مقبولة عدم اقتصار الرواية على طرف فى الصراع التاريخى دون الآخر. لقد أوكل السارد المشخص للأمراض والأخطاء، إلى نهيلة زوجة المناضل التاريخى يونس الأسدى، مهمة الدفاع عن الضحية الثانية للتاريخ والوقوف فى وجه الضحية الأولى له وقد تحولت جلادا: "أنت لا تعرف شيئا قلت للمحقق العسكرى.. لا أعرف من أين جاءتنى الفصاحة وكيف استطعت أن أقول ما قلته عن اليهود. قلت له إنكم تعذبتم لكن عذابكم لا يعطيكم الحق فى تعذيبنا"[٩١].

لم يستأثر السارد فى **"باب الشمس"** باتخاذ المواقف المتعلقة بالتاريخ وتشعب حركته وتعقد مواده بل وزع أدوار الكلام على المتصارعين فى الرواية، وأتاح مناسبة القول للتعبير عن الموقف لبعض الأطراف الخارجة عن حركة الصراع التاريخى. لقد قدمت الممثلة الفرنسية كاترين قصد المشاركة فى تقديم مسرحية كتبها "جان جنيه" تخص مجزرة صبرا وشاتيلا ولكنها حين زارت المكان عدلت عن تمثيل الدور خوفا من تورط سياسى فى المسألة وقد أبانت محاورتها للدكتور خليل فى بهو "فندق نابليون" فى شارع الحمرا عن وعى تاريخى حاد بخطورة المذابح أيا كان مرتكبوها متفقة فى ذلك مع الطبيب السارد[٩٢].

لا تكتفى **"باب الشمس"** بالنظر فى التاريخ بما هو زمان تقضى وأحداث عبرت وإنما تفكر فى "التاريخ الاحتمالى" يتعلق بالزمان الحاضر والتمهيد للزمان الآتى ولهذا تتعمق الرواية فى باطن بعض الشخصيات وتغوص إلى أبعد المواقع فى دواخلها فتثير مسألة التعايش الممكن بين المتصارعين على أرض فلسطين، والمتحاربين من أجل تملكها، تقوم أم حسن - وهى نبيلة زوجة محمود القاسمى وأم كل الذين ولدوا فى مخيم شاتيلا -[٩٣]. بزيارة إلى منزلها بقرية الكويكات ويدور حوار طويل بين المرأة الفلسطينية المالكة الأصلية للبيت والمرأة اليهودية (إيللا دويك) التى حلت فيه محلها بعد أن نزحت إليه من لبنان.

يستوقفنا حقا أمر هذه الزيارة وطبيعة الحوار الذى جرى بين المرأتين والحجم النصى المخصص لها فى الرواية ولا يشغلنا أمر السرد والمادة التى منها تكون واستوى، أهو سرد وقائعى يمكن التحقق من صحة الأحداث فيه استنادا إلى "الذين أخذوا الكتاب فى رحلة ذاكرتهم" وإلى "مجموعة من النصوص التى أضاءت طريق الكاتب"[٩٤]. أم سرد تخيلى اخترع المؤلف تفاصيله. وإذا افترضنا أن قصة الزيارة والحوار ضرب من تخييل التاريخ بعبارة بول ريكور[٩٥]، ومزيج بين ما هو تاريخى وما هو إنشائى فما يكون القصد من إيراد الزيارة بعد سوق السارد أشتاتا من الحكايات المتعلقة بسقوط قرى الجليل عامة، ودخول اليهود قرية الكويكات موطن أم حسن؟ وما أبعاد اللقاء الهادئ والحوار الودى بين المرأتين وتقديم "إيللا دويك" القهوة لأم حسن و"التنازل لها عن إبريق الفخار الموضوع على طاولة جانبية فى الصالون؟"[٩٦].

هل نرد طبيعة هذا السلوك إلى ضرب من التعاطف بين إنسانين جمع بينهما مصير مشترك قاهر فشكا كل منهما حنينه إلى موطنه الذى أبعد عنه[٩٧]، أم هل تعتبر ما جرى بين المرأتين دعوة ضمنية محصلها أن لا سبيل إلى الخلاص من وحش التاريخ إلا بمثل هذه "المواجهة الهادئة" على الرغم من المفارقة الصارخة والتسليم المحير بالأمر الواقع المفروض بقوة السلاح، والقبول بـ"آخر" كتب التاريخ من الطرفين المتقاتلين على الأرض والديار، لتأصيل فكرة العداء التاريخى والصراع الحتمى، وترسيخ مشاعر التدمير المتبادل بينهما وتوثيق الحقائق المدعمة لأحقية كل منهما بالأرض، بؤرة التصارع، وتشريع الاقتلاع المؤجل منها والإجلاء الأكيد؟!

لقد عقد "سمير اليوسف" مقارنة بين "سياسة الرواية" فى **"عائد إلى حيفا"** لغسان كنفانى وفى **"باب الشمس"** وأكد استيعاب الثانية لرؤية الأولى وتجاوزها لها. إن أطوار اللقاء بين سعيد وزوجته صفية من جهة، ومريام كوشن من جهة أخرى - وهى عجوز يهودية قدمت من بولونيا إلى فلسطين سنة ١٩٤٨ واحتلت بيت سعيد وصفية - وأطوار اللقاء بين أم حسن وإيللا دويك تكشف عن تباين ظاهر بين الروايتين: يختم الحوار فى رواية كنفانى بقول سعيد: "طبعا نحن لم نجئ لنقول لك اخرجى من هنا، ذلك يحتاج إلى حرب"[٩٨]. بينما يظل الحوار بين أم حسن و"إيللا دويك" وديا إلى آخر اللقاء. وحين تسأل الساكنة الجديدة للمنزل "والآن ماذا أستطيع أن أفعل لك؟" تجيب المالكة الأصلية له قائلة "لا شيء، لا شيء وتبدأ فى نهوضها المتثاقل"[٩٩].

ليس قصدنا من إيراد قصتى اللقاء بين الفلسطينيين والإسرائيليين تأكيد التناص بين الأثرين وبناء الثانية بنواة سردية موجودة فى الأولى فهذا أمر ظاهر وإنما سعينا إلى إبراز التغاير بين المنظور التاريخى فى كلا النصين: فحتمية الحرب لاستعادة المنزل المحتل موقف صريح وحاسم تعليه **"عائد إلى حيفا"** وهى رواية نشرت سنة ١٩٦٩، وأما احتمال التعايش بين المتحاربين على الأرض والوطن فرؤية مقترحة فى رواية نشرت سنة ١٩٩٨، يبدو التسليم بها واردا من خلال طبيعة اللقاء والحوار بين المرأتين.

لقد برر "سمير اليوسف" التحول فى التعامل مع الأحداث بعامل الزمان وتطور المنظور التاريخى: **"باب الشمس"** بهذا المعنى، إذ تقدم لقاء بديلا عن ذلك الذى قدمته رواية **"عائد إلى**

حيفا"، فإنها لا تبطل السياسة التى تقوم عليها رواية كنفانى باعتبارها سياسة خاطئة، وإنما من حيث أنها تأتى بعد عقدين ونصف من ظهورها فإنها تستوعبها وتتجاوزها تماما"[١٠٠]. قد يكون تبرير اليوسف مقبولا إذا اعتبرنا حركة التاريخ كفيلة بتعديل الرؤية السياسية بسبب من تغير الأوضاع الخاصة بالقضية الفلسطينية عربيا ودوليا، والتقليل من وقع الصدمة الناجمة عن التهجير والاقتلاع من أرض الوطن، غير أن ما عد استيعابا لرؤية غسان كنفانى وتجاوزا لها فى رواية "**باب الشمس**" لا يفسر - فى حالة التسليم به "بمجرد الفاصل الزمانى بين تاريخ إصدار الروايتين وإنما مرده - فى تقديرنا - إلى ضرب من التفكير يتعقل حوادث التاريخ ويستقرئ حركتها الخفية ونتائجها البعيدة فلا يقف عند السطح الظاهر منها ولا يجمد التاريخ فى حقائق لها خصيصة الإطلاق والقطع، إن الوظيفة النقدية فى "باب الشمس" تتجاوز الوظيفة التحريضية فى "**عائد إلى حيفا**" وموقف الانحياز فيها إلى جماعة يمد السارد صوته تعبيرا عما فى ضمائرهم وشحذا لقواهم التى قد تخبو بعد "النكسة". وأما التلويح بالممكن التاريخى فهو إقرار ضمنى بالتاريخ المتحرك الذى ينفتح على "حلول بديلة" خاصة بعدما تبين أن الحرب ما خيضت أيام النكبة وما تهيأ لها الداعون إليها زمان "النكسة" وما ذهبوا فى اختبارها المهذب القويم فلم تتحرك لها عزائمهم.

إن خروج "**باب الشمس**" عن طرائق الكتابة لدى عديد من الروائيين العرب أمثال غالب هلسا وسهيل إدريس وغسان كنفانى، يفسره نزوع إلياس خورى إلى أن يختط لنفسه مسلكا فى الكتابة الروائية لا تكون به الرواية سيرة ذاتية ولا تعول خلاله على الرمز فتخفى ما تريد الإفصاح عنه. يقول المؤلف: "وأنا لا أحب الرمز الذى اخترعه غسان، أى الأرض التى صارت امرأة. الأرض عندى أرض والمرأة امرأة، وفى النهاية إحساسى أن الكاتب يصبح أديبا حين ينساه الناس ويتذكرون أبطاله"[١٠١].

الخاتمة

نظرنا فى رواية "**باب الشمس**" للروائى اللبنانى إلياس خورى فتبينا من خلالها قدرة عجيبة على لم شتات الحكايات واسترفاد مادة التاريخ الفلسطينى الحديث الممتد من بدايات الحركة الوطنية فى فلسطين إلى تسعينيات القرن المنقضى. لقد عول الروائى فى بناء معمار الرواية على علم الصدور المخفى فى الذاكرة وعلى نصوص مدونة أثبتها فى موضعها وعلى شهادات حية التقطها من أفواه أصاحبها.

لم تكتف الرواية بالتعويل على مادة التاريخ ونقل حادثاته على نحو تعاقبى يغدو به السرد فيها سردا وقائعيا مشابها لما يصطنعه المؤرخون والإخباريون. وإنما صيرت سوق الحكايات سردا تخييليا يتجاوز إيراد الحادثة أو القصة إلى بلورة وعى صاحبها بها وتقديم السارد ضروبا من التعليق عليها وتنويع القراءة لها على نحو ما ذكره بشأن كهل الصفصاف وقصة "تهريبه" للجماعة الفارة من هول البطش والتشريد ولهذا يلتبس فى "**باب الشمس**" التأريخ بالتخييل ويكون التاريخ ووقائعه مجرد منطلق لبناء فضاء روائى تكتسب به الرواية إنشائيتها. لم تكتف "**باب الشمس**" بتشعيب الحكايات وتخيل القصص بل تجاوزت صياغة الحكاية إلى "الكلام على الرواية" منفتحة بذلك على تجارب التحديث الروائى وتجريب طرائق القص عدولا عن مألوف الكتابة الروائية.

لقد عبر الطبيب السارد مرارا عن جهله بالحكاية التى يزمع إيرادها، وعن تردده بين الحكاية والأخرى وبأيهما يبدأ الكلام، فكان دائم البحث عن بدايات القصص متوزعا بين أشتاتها ولكنه أقام معمار الرواية على قصة عجيبة قد يكون استقى مادتها الأولى من قراءاته فى الآداب العالمية، ولكنه أحكم بناءها وجعلها الخيط الناظم لركام الحكايات. إن معالجة الدكتور خليل للمريض المقعد وسعيه إلى إنقاذه من بئر الغياب والموت، حكاية لم يكتبها التاريخ ولا قدم شذرات

منها طورتها الرواية. إنها تخييل صرف استحال ضربا من التاريخ أو رصدًا لحركته الممتدة على ما يقارب العقود الثلاثة. لم تكتف الرواية بالسعى إلى تعقيد معمارها والتفكير فى ذاتها وكيفية الكتابة، وإلى بناء المشاهد الشعرية تبدو بها لغة الرواية شفيفة ويكون الجسد حيزا واسعا تقاوم به بعض الشخصيات المحاصرة عمليات التشريد والاقتلاع من أرض الوطن، وإنما حاكت لغة الشعراء والمتصوفة فاتحة بذلك النص الروائى على نصوص أخرى وعلى تجارب الكتابة المغايرة لجنسها.

ولعل قراءة الرواية للتاريخ وواقعاته قصد الخروج عن التاريخ المدون المسطور، وبناءها لما اعتبرناه "تاريخا احتماليا" تتفرد ببلورته مقارنة بأعمال روائية سابقة لها، من أخطر القضايا التى أثارتها الرواية وتجرأت على تبنيها. فهل يجوز بعد هذا الذى ذكرناه من مزايا **"باب الشمس"** قبول ما ذهب إليه "سمير اليوسف" حين قال: "لم تكتب الرواية الفلسطينية الكبرى" وأكد غياب الكاتب الفلسطينى القادر على إنجازها؟!

تبدو لنا رواية **"باب الشمس"** رواية فلسطينية كبرى بمعايير عديدة نجملها فيما يلى: إنها رواية كبرى بحجمها النصى الذى فاق الصفحات العشرين بعد الخمسمائة وهى رواية كبرى بقوة الحكاية فيها على حد عبارة فخرى صالح، وهى كبرى أيضا بجدة القصة المتخيلة فيها وانحباس البطل الواقع فى بئر الغياب والطبيب السارد والمشخص لأنواع الإصابات، داخل غرفة المستشفى وانطلاق فيض الحكايات فيما يشبه ألوان الطيف. **"فباب الشمس"** مأثورة سردية وُفقت إلى الجمع بين الحكاية والكلام على الرواية، وإلى تسريب التاريخ فى عالم الرواية إلى حد التشرب بتفاصيله الدقيقة، وإلى عقد اللقاء الحميم والخصيب بين الرواية والتاريخ فكان التآلف بين التاريخى والإنشائى فيها تآلفا دالا على صنعة المؤلف وقدرته الفذة على عقد الصلات بين المتنافرات بالطبيعة.

الهوامش:

(١) صدرت الرواية عن دار الآداب (بيروت) فى طبعة أولى سنة ١٩٩٨ وفى طبعة ثانية فى السنة ذاتها.

(٢) حمادى صمود: **من تجليات الخطاب الأدبى**، قضايا نظرية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، (تونس)، ١٩٩٩، ص٣٣.

(٣) ميز محمد القاضى بين طريقتين فى كتابه التاريخ روائيا بالنظر فى رواية **الزينى بركات** للغيطانى (طريقة استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية) و"**ثلاثية غرناطة**" لرضوى عاشور (طريقة إيجاد مناخ تاريخى)، انظر: الرواية والتاريخ: **طريقتان فى كتابة التاريخ روائيا**، مجلة **علامات** فى النقد (جدة) الجزء ٢٨ المجلد ٧ - يونية ١٩٩٨.

(٤) يقول الدكتور خليل مخاطبا يونس الأسدى: "أستطيع أن أفهم جدتى وأسامح وسادتها المليئة برائحة العفونة؛ لكن أنت؛ المقاتل فى ثورة الـ٣٦، المشارك فى كل الحروب لماذا لا تعرف" **باب الشمس**"، ص١٧٢.

(٥) **باب الشمس**، ص٤١٤؛ يقول الطبيب مخاطبا مريضه "أنت تعرف: الأمور انقلبت رأسا على عقب. القيادة الفلسطينية التى هاجرت إلى تونس، عاد من بقى منها حيا إلى غزة وهناك سلطة وشرطة وسجون.. لذلك هم بحاجة إلى كل قرش، ولا لزوم لهذا العدد من المستشفيات فى لبنان.

(٦) **باب الشمس**، ص٣٠٦ - ١٩٢ - ١٠١.

(٧) يقول الدكتور خليل متحدثا عن جدته: " كان عليها الانتظار عشرين سنة أى حتى ١٩٦٨ كى تسقف بيتها بالباطون، فالسقف جاء مع الثورة والفدائيين. يومها فقط استطاعت المرأة أن تنام" ص٣٤٨.

(٨) **باب الشمس**، ص١٤٣- ص ٤٥٤.

(٩) السابق، ص٣١ - ٥١ - ٣١٥.

(١٠) السابق، ص٥٢٦.

(١١) السابق، ص٣٨.

(١٢) السابق، ص٤٤٧.

(١٣) "باب الشمس بين التمثيل الرمزى وقوة الحكاية" مجلة **الطريق** (بيروت)، العدد ١ ، السنة ٦٠ - ٢٠٠١، ص١٣٩.

(١٤) صبحى حديدى. باب الشمس: الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، مجلة **"الكرمل"** (فلسطين) العدد ٥٨ شتاء، ١٩٩٩، ص١٩.

(١٥) باب الشمس، ص٩.

(١٦) السابق، ص - ص ٦٤ - ٦٥ - ٦٦.

(١٧) السابق، ص - ص ٩٠ - ٩١.

(١٨) السابق، ص ٣٠٥.

(١٩) السابق، ص - ص ٣٤٥ - ٣٤٦.

(٢٠) ترد "وقائع هذه القصة بالصفحات ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ وقد رويت بطريقتين من قبل جدة الطبيب ، و "أم فوزى".

(٢١) ترد شذرات هذه الحكاية مبثوثة بالصفحات ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٥.

(٢٢) يقول أرسطو " إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان، بكون أحدهما يروى الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا.. وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع " فن الشعر - ترجمة عبد الرحمن بدوى. دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص٢٦.

(23) Gérard Genette. **Fiction et diction** Seuil Paris 1991 Voir récit fictionnel.

(24) Ibid p67.□

(٢٥) باب الشمس، ص ٤٣٨.

(٢٦) السابق، ص ٢١٠ ص ٢١١ ، ص٢١٤.

(٢٨) السابق، ص ٢١٦.

(٢٩) السابق، ص٢١٦.

(30) Paul Ricoeur, Temps et récit. Tome 3 (le temps raconté) Editions du Seuil 1985 p331 (la fictionalisation de L'histoire).

(31) Jacqueline Lévi-Valensi L'histoire et le mentir vrai dans la Semaine Sainte in Récit et histoire (collectif) PUF 1948 p129.

(32) Ibid p131.

(٣٣) "باب الشمس لإلياس خورى والرواية الفلسطينية الكبرى. غياب الكاتب الفلسطينى القادر وعدم اكتمال الحكايات "جريدة القدس العربى (لندن) العدد ٢٨١٣ - الخميس مايو ١٩٩٨، ص١٠.

(٣٤) "سمير اليوسف" باب الشمس لإلياس خورى والرواية الفلسطينية الكبرى استيعاب لرؤية غسان كنفانى السياسية وتجاوز لها" جريدة القدس العربى العدد ٢٨١٤ - الجمعة ٢٩ مايو ١٩٩٨، ص١٠.

(٣٥) "باب الشمس : الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى" مجلة الكرمل، (فلسطين) العدد ٥٨ شتاء ١٩٩٩.

(٣٦) نفسه ص ١٥.

(37) Gérard Genette, Seuils, Edition du Seuil 1987 p.p54 et 55.

وانظر كذلك : د بسام قطوس: سيمياء العنوان. وزارة الثقافة. الأردن - الإصدار الأول ٢٠٠١ يقول المؤلف ص٣٩ "العنوان سمة العمل الفنى أو الأدبى الأول من حيث هو يضم النص الواسع فى حالة اختزال وكمون كبيرين ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما فى آن. وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته أو خاتمة القصة وحل العقد فيها"، وانظر أيضا أحمد الجوة: شعرية وقضية. دراسة فى شعر معين بسيسو منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية صفاقس (تونس) ١٩٩٩ - الصفحات ١١ - ٨٤ - ١٦٣.

(٣٨) باب الشمس، ص ٥٨.

(٣٩) المرجع السابق، ص٣٨٩.

(٤٠) يقول صبحى حديدى: "عز الدين المناصرة يبدأ من عنوان الرواية، فيعتبر أن "باب الشمس" عنوان "واقعى ورمزى فى آن معا، أى أن باب الشمس ليس اسما - حقيقيا، لكنه مغارة حقيقية فى دير الأسد، قال لى محمود درويش (نعم، إنها مغارة حقيقية كنا نلعب حولها عندما كنا أطفالا) مقال مذكور ص ٧.

(٤١) فخرى صالح : "باب الشمس" بين التمثيل الرمزى للتاريخ وقوة الحكاية "مقال مذكور ص١٣٨.

(٤٢) باب الشمس، ص٣٩٦.

(٤٣) السابق، ص٤٧٢.

(٤٤) هذا عنوان رواية لإلياس خورى صدرت سنة ١٩٩٤، وترجمت إلى الألمانية ويمكن الوصل بين مسألة الأسرار وتصدير رواية "باب الشمس" (قصة الشيخ الجنيد والرجل الفقير).

(٤٥) باب الشمس الصفحتان ٥٠٩ - ٥١٠.

(٤٦) قد تكون الرواية استرفدت نص القرآن فى وصفه لشجرة الزيتون.

(٤٧) باب الشمس ص ٥١٠ وفى الشاهد خطأ فى العدد والمعدود.

(٤٨) استخدم باختين هذا المصطلح النقدى الخاص بالرواية فى العشرينات وهو مقولة تجمع بين الشكل والمحتوى تقوم على التأليف بين الزمان والمكان داخل عالم الواقع وعالم التخيل الروائى، و"الكرونوتوب"، هو"المركز اللمنظم للأحداث الأساسية التى يضمها موضوع الرواية". انظر:

JÖelle Gardes- Tamine, Marie- Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire. Armand Colin, Paris, 1993 page 35.□

ونحن لا نتفق مع ما ذكره فخرى صالح بشأن انسداد الأفق فى "باب الشمس" يقول: "ثمة موت كثير فى رواية إلياس خورى مما يطبعها بسوداوية غامرة يصعب نسيانها إن نبرة "باب الشمس" خفيضة ومنكسرة فهى تحكى عن الهزيمة وانسداد الأفق، عن صعود المشروع الصهيونى ودخول المشروع الفلسطينى فى نوبة من السبات "مقال مذكور ص ١٣٩.

(٤٩) انظر مقالها "الشتات والتشتيت وصوت الوعى الفلسطينى. مفاتيح لتحرير البطل من ولاءاته" جريدة القدس العربى العدد ١٠٧٧ بتاريخ ١٩ نوفمبر ٢٠٠١ ص١١ وللمقال تتمة بالعدد ١٠٥٨ بتاريخ ٢٨ نوفمبر ٢٠٠١ وعنوانها "بيراديب الدخول إلى حكايات منسية".

(50) Encyclopédia Universalis. Corpus p594.□

(٥١) باب الشمس : الصفحات ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤.

(٥٢) الشاهد من كلام "رولان بارت" فى كتابه " Mythologies" وقد أخذناه مترجما من كتاب عبد الصمد زايد "مفهوم الزمن ودلالته "الدار العربية للكتاب ١٩٨٨ ص١٧.

(٥٣) باب الشمس : ص٢٩٤.

(٥٤) صدرت الرواية فى طبعة أولى سنة ١٩٨١، وفى طبعة ثانية سنة ١٩٩٠ وهى رواية قصيرة مقارنة "بباب الشمس".

(٥٥) استخدم سعيد يقطين ترجمة "الميتاروائى فى مقاله: "الميتاروائى فى الخطاب الروائى الجديد فى المغرب "مجلة مواقف (لندن) العدد ٧٠ - ٧١ - ١٩٩٣. وفضل إدوار الخراط فى تصديره لرواية إلياس فركوح "أعمدة الغبار" ترجمة Métafiction بـ الرواية الشارحة، ما وراء الرواية، الميتارواية، وتخير محسن جاسم الموسوى فى كتابه "ثارات شهر زاد": فن السرد العربى الحديث دار الآداب بيروت ط١، ١٩٩٣ ترجمة رواية النص. وأما أحمد خريس فقد فضل ترجمة "ميتاقص" وذلك فى كتابه "العوالم الميتاقصية فى الرواية العربية" دار الفارابى (بيروت) دار أزمنة للنشر والتوزيع (عمان) ط١. ٢٠٠١ ومال زميلنا أحمد السماوى إلى استخدام "الحكاية الواصفة "مرة أولى و"ما وراء التخيل" مرة ثانية.

(٥٦) نقلنا التعريف مترجما من كتاب "العوالم الميتاقصية" (مرجع مذكور) ص٣٦، وتعرف ليندا هتشيون المصطلح بقولها: "الميتاقص كما يسمى الآن هو قص القص ويعنى ذلك القص الذى يحوى فى ذاته تعليقا على هويته السردية أو هويته اللسانية أو على الهويتين معا "المرجع نفسه ص٣٧.

(٥٧) باب الشمس ص ٣١.

(٥٨) المرجع السابق الصفحتان ٣١ - ٣٢.

(٥٩) باب الشمس ، ص ٤٧١.

(٦٠) المرجع السابق، ص ٤٧١.

(٦١) المرجع السابق، ص٤٧١.

(62) Jacqueline Lévi-Valensi L'histoire et le mentir vrai dans la Semaine Sainte in Récit et histoire (collectif) PUF 1948 p134.□

(٦٣) يقول السارد ص٢١٣ مخاطبا مريضه المقعد "ما رأيك فى مشروع كتابة رواية؟ أعرف أنك ستقول لى أننى لا أعرف كتابة الروايات. أوافقك وأضيف أن لا أحد يعرف أن يكتب لأن أى كلام سوف ينحل فى الكتابة ويتحول رموزا وإشارات باردة، فاقدة لكل حياة. الكتابة يا سيدى هى الالتباس، قل لى من يعرف أن يكتب التباسات الحياة؟.. هل تعرف لماذا كتب تشيخوف؟ لأنه طبيب فاشل.. أنا لست مثله. أنا طبيب ناجح".

(٦٤) باب الشمس، ص ٣٢٦.

(٦٥) السابق، ص ١١٨، وتستدعى المسألة فى نظرنا تحليلا لأبعادها خاصة عند حديث الشيخ عن أبناء آدم والصراع بينهم وتأكيده أن الأرض واحدة كما الإنسان واحد فهل يعنى كلام كهذا تأكيدا على فكرة التعايش بين المتصارعين على الأرض، وإمكانية قيام دولة علمانية فى فلسطين؟

(٦٦) المرجع نفسه، ص٣٠٣.

(٦٧) المرجع نفسه، ص٢٣٦، يقول الطبيب السارد: نشف ريقى من كثرة الكلام، نشفت ويبست.. مد يدك، أرجوك، مد يدك وانتشلنى من بركة الحكاية التى أتخبط فى مائها، الحكايات تغرقنى وأنا سجين لا يملك سوى حكايات يؤلفها عن حريته..".

(٦٨) باب الشمس ، ص٢٣٦.

(٦٩) السابق، الصفحتان ٦٨ ـ ٦٩.

(٧٠) يقول الطبيب مخاطبا يونس الأسدى متحدثا عن بيت الأخطل الصغير "كتبت البيت وطلعت غيمة بيضاء غطت وجهك وعينيك.. وكنت خلف الغيمة تقرأ الشعر وتعيد القصيدة وكان الشعر يسيل حولك كالماء. يومها فهمت معنى الشعر وفهمت ما قاله امرؤ القيس.. فامرؤ القيس لم ير صورته فى مرآة صدر حبيبته بل رأى العالم.. الشعر يا ابنى كلمات نداوى بها خجلنا وحزننا وشوقنا.. الشعر ضد الموت. داء ودواء غطاء الروح وبرد الروح.." السابق، ص ٤٩٩ ـ ٥٠٠.

(٧١) السابق، ص ٤١٦.

(٧٢) المرجع نفسه، ص٤٠٦.

(٧٣) المرجع نفسه، ص٣٦٤.

(٧٤) من الأمثلة الدالة على التشابه بين خطاب الرواية والخطاب الصوفى قول محمد عبد الجبار النفرى فى "كتاب المواقف وكتاب المخاطبات"، مكتبة الكليات الأزهرية ـ القاهرة (د.ت) ص٩١: "وقال لى أول الحكومات أن تعرف بلا عبارة / وقال لى إذا تعرفت إليك بلا عبارة خاطبك الحجر والمدر / وقال إذا جئتنى فألق العبارة وراء ظهرك وألق العبارة وراء المعنى وألق الوجد وراء المعنى" وتؤكد هذه المشابهة بين الخطابين علاقة "باب الشمس" بالنص الصوفى وتفسر تصدير الرواية بالحديث المروى عن الشيخ الجنيد والفقير.

(٧٥) باب الشمس ، ص ٧٤.

(٧٦) المرجع نفسه، الصفحتان ٢١٤ ـ ٢١٥.

(٧٧) المرجع نفسه، ص٥١٧.

(٧٨) المرجع نفسه، ص٥٢٤.

(٧٩) "تؤرخ" الرواية لهذه الشخصية على هذا النحو: "بدأت حكاية شمس سنة ١٩٦٠ حين ولدت فى مخيم الوحدات فى عمان. والدها يدعى أحمد صالح حسين وأمها خديجة محمود على". الرواية ص ٤٧٤ ويقول السارد متحدثا عن المرأة فى آخر النص ص ٥٢٤" تلك المرأة التى جاءتنى من حيث لا أعلم.. دخلت بيتى.. واعتقدت أنها تجاوزت الستين".

(٨٠) مقال مذكور، ص١٣٥.

(٨١) باب الشمس بين التمثيل الرمزى للتاريخ وقوة الحكاية، مجلة **الطريق** (لبنان) العدد الأول، السنة الستون ٢٠٠١، ص١٣٨.

(٨٢) "أخبرتها عن نقاشنا حول الاندماج، فأشرق وجهها للحظة ثم قطبت حاجبيها وقالت إن التاريخ حيوان متوحش" الرواية ص ٤٣٥.

(٨٣) **باب الشمس** ، الصفحتان ١١٢ ـ ١١٦.

(٨٤) ذكر فخرى صالح زمن كتابة الرواية واستند إليه فى تأكيده على انسداد أفق المستقبل فى "**باب الشمس**" وأضاف قائلا: "ولذلك بدت رؤيتها سوداوية رغم المطر الذى يغسل الراوى فى نهاية الرواية "مقال مذكور

ص١٣٨، الهامش الثاني. ونحن لا نتفق مع صاحب المقال خاصة إذا اعتبرنا المطر رمزا لصحو بعد غيم، واستعارة لزمن التحرر وتغير أوضاع البشر في الرواية.

(٨٥) **باب الشمس** لإلياس خوري والرواية الفلسطينية الكبرى، استيعاب لرؤية غسان كنفاني السياسية وتجاوز لها، جريدة **القدس** العربي (لندن) العدد ٢٨١٤، الجمعة ٢٩ مايو ١٩٩٨.

(٨٦) **باب الشمس** ، ص ص ٣٩ ـ ٤٠.

(٨٧) المرجع نفسه، ص٩٠.

(٨٨) المرجع نفسه، ص١٧٨.

(٨٩) المرجع نفسه، ص١٠.

(٩٠) المرجع نفسه، ص٢٩٠.

(٩١) المرجع نفسه، ص٣٩٧.

(٩٢) قالت، "ولكننا كلنا" وأشارت إلى نفسها وإلى "مسئولين عن المذبحة التي ذهب ضحيتها ملايين اليهود، ألا توافق"؟ على ماذا"؟ سألت. "غير مهم "قالت. "قررت عدم تمثيل الدور، لا أستطيع، لا أستطيع رؤية الضحية، وقد تحولت جلادا، فهذا يعني أن التاريخ لا معنى له "**باب الشمس**، ص٤١٩، ويقول الطبيب ـ السارد، ص٤٢١ "وهل المذبحة تبرر المذبحة؟ لا أريد المقارنة. قلت له [الصحافي اللبناني] إنني أرفض المقارنات، فالمذابح يجب أن لا تحدث، وإذا حدثت يجب أن تدان ويلقى القبض على مرتكبيها ويحالوا إلى المحكمة".

(٩٣) **باب الشمس** ، ص٩.

(٩٤) انظر ما أثبته الكاتب من "إشارات" عقب نص الرواية.

(95) Paul Ricoeur, **Temps et récit** – 3. Le temps raconté. Editions du Seuil 1985 p.331.

(٩٦) **باب الشمس** ، الصفحتان ١١٢ ـ ١١٦.

(٩٧) المرجع نفسه، الصفحتان ١١٢ ـ ١١٦.

(٩٨) غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، الروايات. دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ نوفمبر ١٩٧٢، ١/٣٦٧.

(٩٩) **باب الشمس**، ص٩.

(١٠٠) مقال مذكور ص١٠، والحقيقة أن بين ظهور الروايتين ما يقارب ثلاثة عقود (٢٩ سنة) وفي الشاهد المنقول بعض التعثر في العبارة.

(١٠١) من حوار بعنوان: "فلسطين.. لبنان الرواية وكيف تصير الحكايات رواية" أجراه "سامر أبو هواش" مع إلياس خوري. مجلة **الطريق** (لبنان) العدد الأول، السنة الستون ٢٠٠١ ، ص١٤٦.

التناص الواعي: شكوله وإشكالياته

فاروق عبد الحكيم دربالة

اعتبارات تمهيدية: في فلك المصطلح:

حين ينعقد العزم على دراسة نوع بعينه أو قضية من قضايا (التناص)، وتتبع مثابر لمنابعه وشكوله ومقاصده؛ فعندها يكون من المستبعد ـ في ظننا ـ اعتبار مسألة (تحديد المصطلح) من قبيل المكرور المعاد الذى يمكن للدراسة أن تزهد فيه بدءا؛ وهى مقبلة على مسالك ومنعطفات فيها من الوعورة والعناء بقدر ما تتوخى من حذر المزالق، وهى تفصح عن مقصديتها في توجهات واضحة، تتناءى ـ بكل ما يمكنها احتيازه من وعى وبصيرة ـ عن المعار المعاد من القول، وتكديس المجلوب المكرور في فضاء الورق، وهى تتغيا مكامن الجدة والبكارة والضرب في العمق؛ في محاولة للوصول إلى وجهتها وسط تشاكل الدروب.

لقد استخدم مصطلح (التناص) Intertextuality على نحو جلى، في الدراسات النقدية والأدبية التى ظهرت في الغرب في مرحلة ما بعد البنيوية.

ومن تعريفات المصطلح التى نحاول اقتناصها من المعجم: "العلاقة بين نصين أو أكثر، وهى التى تؤثر في قراءة النص المتناص Intertext أى الذى تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها"[1]. فالنص يكون متداخلا مع نصوص سابقة أو معاصرة، يتوازى أو يتقاطع معها على نحو ما، مكونا في داخله ألوانا من التعالقات بين النصوص، ومحتازا على كثير من الغبار الثقافى الذى يأتيه من هنا وهناك بقصد من مبدعه أو دون قصد.

وحين يذكر مصطلح التناص تذكر الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا، التى أطلقته في فترة السبعينيات، وإن لم تكن المكتشفة الأولى لعمليات التداخل النصى؛ فقد سبقها إلى مثل ذلك ميخائيل باختين، الذى تحدث عن التداخلات بين النصوص، وعلاقة النص بغيره، وشبه ذلك بحالة المهرجان أو الكرنفال الذى يختلط فيه كل شىء، وإن لم يستخدم ـ في ذلك ـ مصطلح (التناص)، الذى بقى لدى الفرنسيين منذ وضعته كريستيفا ـ دون مرجعية تاريخية؛ حيث لم تتم ترجمة باختين إلا بعد خمسة عقود. انتشر بعدها في فرنسا وأوربا انتشارا كبيرا.

لقد قامت كريستيفا بإرساء مفهوم المصطلح، ضمن اتجاه جديد، آنذاك، مع فريق مجلة (تل كِل) Tel Quell، التى كانت نظرتها تركز على الطبيعة التداخلية للنصوص؛ فالنص لا يقوم بذاته، وإنما هو مجموعة من تقاطعات لنصوص أخرى؛ يقوم بامتصاصها فتنخرط في بنيته؛ وبذا يكون "كل نص كموزاييك من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص

وتحويل لنص آخر، ويحل مفهوم التناصية محل البينشخصية، ويقرأ الكلام الشعرى على الأقل ككلام مضاعف"[٢]. وقد انطلق المصطلح من كتب كريستيفا إلى آفاق النقد والنقاد في كل مكان، كما ظهرت الكلمة عند رولان بارت في كتابه (لذة النص) عام ١٩٧٣، وكان المفهوم قد تردد لدى كثير من النقاد، خاصة في فرنسا حيث كان من أسبقهم إلى المناداة به جيرارجينيت وميشيل آريفى وتزفتان تودوروف، وميشيل ريفاتير، وكان ممن تناولوه أيضا جاك دريدا، وميشيل فوكو، ولورانت جينى.

وفى تعريفه للمصطلح يعتبر بارت أن "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم؛ بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[٣].

ويسمى جيرارجينيت تلك العلائق الخاصة بين النصوص (بالتعالى النصى)، وهو يقصد به كل ما يضع النص في علاقة خاصة مع غيره ظاهرة أو خفية، وذلك من خلال الحضور الحرفى، أو الاستدعاء الصريح لنص ضمن آخر[٤].

لقد أصبح المصطلح على قدر من الرسوخ؛ باعتباره من الداخل الحداثية التجزيئية لتحليل النصوص؛ وفق إستراتيجية تقوم على استيعاب الخطوط الداخلة عليها من كل اتجاه، ورصد تأثيراتها ومدى تجذرها في بنيتها. ونظرا لمدى الاهتمام الذى حظى به التداخل النصى فقد أطلقت عليه أسماء أخرى مثل: التناصية، والتعالق النصى، والمعمار، والتخارج، والتقاطع، والتضمين وغيرها. وهناك من يستخدم (البينصية)[٥] آخذا في الاعتبار أمانة نقل المصطلح من الإنجليزية، ويعد ذلك أقرب إليه في لغته الأصلية.

ويمكن القول بأن جلّ التعريفات والمفاهيم التى وضعت للتناص ـ فيما أمكن الاطلاع عليه وتتبعه في هذا الموضوع تتمفصل حول تلك التعالقات المتنامية ـ على نحو ملموس أو خفى ـ لنصوص مجلوبة أو متسربة في اللاوعى، تحل في نص حاضر، وتمنحه من حمولاتها التى يمتصها أو يتقاطع معها أو يتجاوزها، عبر خبرة حاضرة وتفاعل مستمر، يمنح النص إنتاجية عالية، ويدفع به إلى مناطق رؤيوية جديدة وخصيبة، تتحوز على قيمتها وعمقها من المجلوب، الذى يصبح مجدولا في نسيج النص على نحو محكم وسلس. وهذا هو الذوبان أو التلاقح الذى يحدث؛ فليس هناك استقلالية للنص الذى استطاع أن يجر معه أنساقا شتى، في لغته ومفرداته، وغبارا من التاريخ الإبداعى؛ حتى أصبح على حد قول ليتش: "يشبه مركز توزيع ثقافى لجيش الخلاص، ويضم مجموعة غير محدودة من الأفكار والمعتقدات والمصادر غير المتجانسة"[٦].

ولا يخفى اهتمام النقد العربى المعاصر بما أنجزه النقد في أوربا وغيرها، خاصة المدرسة الفرنسية، واتجاهات ما بعد البنيوية، وتناولهما لموضوع التناص. حيث قامت دراسات وقدمت مؤلفات عديدة لباحثين ونقدة، تناولت ظواهره وميادينه وآلياته وإجراءاته وغير ذلك. ومن الدراسات الرائدة في ذلك ما قام به الناقدان المغربيان: محمد مفتاح، ومحمد بنيس؛ فقد درس الأول الاجتهادات التعريفية للتناص، ثم عرض لأنواعه في الشعر، وبين أن منها ما هو ضرورى أو لازم يأتى بشكل عفوى، أو اختيارى يقصده الشاعر، كما نبه مفتاح إلى أهمية تحديد المصطلح ودقته؛ حيث لاحظ التداخل بينه وبين مفاهيم أخرى: كالأدب المقارن، أو المثاقفة، أو دراسة المصادر، أو السرقات، كما أشار إلى أهمية ثقافة الناقد ودوره في معرفة السابق من اللاحق. وعرف التناص من خلال مقوماته؛ فاعتبر النص "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها، يجعلها من عندياته، ويصيرها منسجمة في فضاء بنائه ومع مقاصده"[٧].

أما محمد بنيس فقد تناول مفهوم التناص في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، وهو يعتبره جديدا على الخطاب النقدى الغربى، وقد قام بترجمة المصطلح، وأسماه (التداخل النصى)،

بينما ترجمه محمد مفتاح (بالتناص)، الذى أصبح شائع الاستعمال[٨]. وقد تبنى ما ذهب إليه جينت من استحضار النص الغائب المشارك في الممارسة النصية؛ حيث اعتمد ذلك النهج في دراسته لثلاث قصائد من الشعر العربى المعاصر، هى: (المسيح بعد الصلب) للسياب، و(هذا هو اسمى) لأدونيس، و(أحمد الزعتر) لمحمود درويش، وعرض لمواد التناص في القصائد الثلاث؛ راصدا ما يراه من مناقضة الواقعى للمتخيل في نص السياب، والتداخل النصى بين قصيدة أدونيس وقصيدة رامبو (فصل في الجحيم)، وعرض إلى الخطاب العربى والخطاب الصهيونى السائد، وآليات كل منهما عبر نص محمود درويش، وفى أثناء ذلك أشار بنيس بشيء من الحذر إلى ما يسميه (حفريات النص)[٩]، التى قد تستقطب الجهد النقدى بتراكماتها وطبقاتها.

وبرزت في ساحة النقد العربى دراسات أخرى في موضوع التناص، استهدفت جوانب بحثية متعددة، ومن ذلك بحثان للدكتور محمد عبد المطلب[١٠]: أحدهما يتناول (التناص عند عبد القاهر الجرجانى)، والثانى عن (التناص القرآنى في ديوان أنت واحدها..) لمحمد عفيفى مطر. وقد تميز البحثان بنهج تطبيقى إجرائى يقوم على الرصد والإحصاء. كما أن هناك دراسة موسوعية لأحمد مجاهد في كتابه (أشكال التناص الشعرى) وهى منصبة على تقنية (القناع) من خلال توظيف الشخصيات التراثية، ينضاف إلى ذلك دراسة للناقد والشاعر البحرينى علوى الهاشمى عن (ظاهرة التعالق النصى في الشعر السعودى الحديث)، وأخرى في مجال الرواية لحسن محمد حماد بعنوان: (تداخل النصوص في الرواية العربية)، بجانب العديد من الدراسات والبحوث التى نشرت في دوريات[١١] متخصصة، أو شكلت بعض الفصول والأجزاء في كتب النقد[١٢] بشكل عام، كما أن ثمة مؤلفات أخرى تعنى بجهود كريستيفا على نحو خاص، ومنها (مفهومات في بنية النص) لوائل بركات، و(انفتاح النص الروائى) لسعيد يقطين.

ومع نشدان التأنى والحذر في إطلاق الأحكام أو تعميمها يصبح لدينا بعض الملاحظات الموجزة على معظم الدراسات والجهود سالفة الذكر، وأهم تلك الملاحظات:

أولاـ أن الاتجاه النظرى غالب على التطبيق أو المسلك الإجرائى في كثير مما كتب عن التناص، وعلى سبيل المثال ما عرض له عبد العزيز حمودة، وعبد الواحد لؤلؤة، وشربل داغر. (راجع في هذه الملاحظة وما يليها ما ورد في الهامش رقم١١ ، ١٢).

ثانيا ـ تسرى روح من النقد المتأثر بالمدرسة الفرنسية وجماعة التفكيك؛ خاصة في التوجهات التحليلية المسيطرة على دراسات بعينها، ومن ذلك ما كتبه المغربيان: مفتاح وبنيس.

ثالثا ـ أن بعض النقدة والباحثين يربطون بين التناص وقضية السرقات الشعرية ـ التى تناولها النقد القديم ـ على أنهما شيء واحد، أو أن ما سمى بالسرقات هو التناص في صورته القديمة، ومن هؤلاء: عبد العزيز حمودة في مراياه المحدبة والمقعرة، وكذلك عبد الله الغذامى في كتابه (الخطيئة والتكفير)، ومنهم من يتحفظ على تلك العلاقة؛ فلا يرى منها إلا تشابها في أمور يسيرة، ويمثل هذا النهج رجاء عيد، وعبد الملك مرتاض.

رابعا ـ هناك اتكاء واضح على معطيات اللغة والبلاغة القديمة من حيث الأنساق وعمليات التكرار عبر منهج إحصائى، واستفادة ـ في الوقت ذاته ـ من منجزات الحداثة النقدية، الفرنسية خاصة، ومن ذلك ما نجده في كتابات محمد عبد المطلب.

إن التناص بطبيعته المراوغة وصوره العديدة مازال يثير كثيرا من الاهتمام، خاصة فيما يتعلق بجدلية العلاقة أو ثنائيتها بينه وبين مفهومات أخرى: كالسرقات، والمعارضات الشعرية، أو إحياء القديم، أو المسكوكات والرواشم حين تتسلل إلى الإبداع الشعرى، إلى غير ذلك من القضايا التى سوف تعرض الدراسة لبعضها حسب أهميته.

صور التناص الواعى / القصدى:

الشعر هنا بغية ومرتكز فيما نحاول الحديث عنه، وللتناص صوره وشكوله المتنوعة، التى تمتد في جسد النصوص، تكاد في ظهورها أحيانا أن تصبح نتوءا بارزا لا تخطئه النظرة العجلى، وأحيانا تخف وتشف وتتوارى حتى تروغ من اللبيب المحنك، وتستغلق على الناقد المتبصر، وهى بين هذا وذاك تتقاطع أو تتقاطب مع النص تخالفا أو تآلفا، وقد تتشابك على نحو من التعقيد البالغ الذى يفرض مستويات من التأويل، ويضع المتلقى أو الناقد أمام الحركة الداخلية للنص، حين يتصدى له محاولا إفراغ حمولاته، وطرح أسئلته الناجزة في حضوره.

ويأتى تداخل النصوص - بشكله العام - في صورتين معروفتين: أولاهما هى الصورة القصدية أو البارزة المتعمدة، وهى تقع تحت الوعى الكامل للمبدع، وتتمثل في نصوص ظاهرة، جلبت عمدا لإرادة دخولها في نص ما لتحقيق الأهداف المقصودة منها، بعد انداحها في مياه النص، أو التحامها بنسيجه على نحو محكم، مكونة معه علاقة خاصة، تتوقف قيمتها على ما تضيفه إليه من أبعاد فنية أو فكرية عبر ما يطرأ بينهما من تناغم دافىء حميم.

وعلى الجهة المقابلة هناك الصورة العامة الأخرى للتناص، وهى العفوية غير الواعية المتمثلة في كل ما يتسرب إلى النص من لا وعى المبدع دون قصد منه، وبذلك تتداخل النصوص مع بعضها بعضا عبر علاقات خفية، وتراكمات لا نهاية لها. وتلك الصورة ربما تستدعى إلى الذاكرة بعض المفاهيم أو الحالات المشابهة التى تناولها النقد القديم مثل: الوهم، والموارده، والنسيان، وغيرها مما نعتزم مناقشته لاحقا.

ليس من المستهدف هنا الخوض في كل صور التناص وحالاته الفرعية العديدة التى يكون عليها؛ فهى من الكثرة والتشعب بما لا يمكن معه الإمساك بها جميعا والحديث عنها، وربما كان تناولها مكرورا على نحو أو آخر، وهى في كل الحالات تحتاج لمجال أرحب من هذا المقام.

إن الصورة التى نتغياها هنا، ونحاول استنطاقها بإجراءات البحث وطرح الأسئلة والفرضيات في طريقها هى صورة التناص الواعى (القصدى) على أن تتم معالجتها في الشعر تحديدا، مع تسليمنا بأن التوجه التطبيقى المتكىء على الأمثلة والنماذج من شأنه أن يرسى عددا من المفاهيم التى أصبحت ذات طبيعة رجراجة، وسيطرت على بعض الدراسات النظرية؛ مما جلب معه حيرة أو تميعا إزاء بعد القضايا والطروحات.

في شعر محمد عفيفى مطر تصل بعض حالات التناص الواعى إلى وضع عدة أبيات من التراث في جسد النص، حيث يجعلها خاتمة لإحدى قصائده[١٣]، ويتخذها نموذجا لنزيف الذاكرة الشعرية حين تتوحد مع أرومته العربية وأعراق الأرض وإرث العشيرة وجذورها. ومرة نراه يضع مقدمه لقصيدته من الشعر القديم، حين يأخذ بيتين معروفين لذى الإصبع العدوانى في خصومته مع بنى عمومته، فيجعل مطر هذين البيتين مفتتحا للقصيدة[١٤]، وهو يدفع بها إلى حافة الجهامة والتوتر منذ البداية؛ حيث تلوح النذر ويرهص الشعر بالغضب والتمرد.

وفى ديوانه "والنهر يلبس الأقنعة" يلتحم عفيفى مطر - على عادته - بواحد من رموز التمرد والفكر الصوفى في التاريخ العربى، وهو محمد بن عبد الجبار النفرى، فيتناص في بعض قصائد الديوان مع أجزاء كاملة من كلام النفرى يصل بعضها إلى بضعة أسطر، وقد برزت كتابتها بخط مختلف مع إشارات في الحاشية تدل على أنها من النفرى، ومن ذلك قوله في قصيدة "حلم تحت شجرة النهر":

في أرصفة الليل الثقيل
تعرى شهوة القتل البدائى على ألحفة العرس ..
اركضى في خطواتى قبل أن يساقط الغرين من

جميزة النهر فإنى/
[أنتظرك على كل فج فانبسطى
كالبر والبحر وارتفعى كالسماء المرتفعة
فإنى أرسل النار بين يدك
فلا تدور ولا تستقر]

ولعل تلك (المواقع التناصية) أو المساحات في شعر عفيفى مطر تعد من أطول النصوص البارزة في أجساد قصائده، فضلا عن مواضع أخرى كثيرة، يتناص فيها مع القرآن الكريم، يجيء بعضها في عدة آيات أو في آية كاملة أو في بضع كلمات.

ومن التناص الذى يعتمد على جلب بيت واحد ودمجه في النص ما نجده عند أمل دنقل في قصيدته: "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" حين وضع البيت المنسوب إلى الملكة زنوبيا (الزباء) في سياق الحيرة والتساؤل المتوجس الذى ظل يسوقه عبر القصيدة:

ما للجمال مشيها وئيدا أجندلا يحملن أم حديدا!؟

ودخول هذا البيت التراثى بكامله في بنية النص، ثم تكرار شطره الأول بعد ذلك يقود إلى فهم نبوءة الشعر والشاعر بما سوف يحدث قبيل كارثة يونيه ١٩٦٧؛ تلك النبوءة التى تتكىء عليها القصيدة، ويوظف معها الشاعر تقنية القناع مع زرقاء اليمامة، أو الملكة زنوبيا، اللتين يتماهى معهما في الحدس وصدق التوقع للخطر الداهم، ولكن أحدا لم يهتم إلى أن وقعت الهزيمة، وملأت المرارة حلوق القوم.

وقد يجيء التناص الواعى في صورة الجملة الواحدة مثل قول الشاعر[١٥]:

(أول الغيث قطر/ وأول ما يستهل بقلبى ذكرى/ وأول النحر/ رجفة قلب/وصوت حفيف/ورحلة صمت طويل).

فالجملة الأولى التى تناصت مع المثل العربى قد انسجمت مع باقى الجمل؛ لتؤدى إلى تكاملية المعنى واطراده.

وقد يكون التناص على مستوى التركيب أو الكلمات التى تضيف بعدا ما أو ثراء ما داخل السياق، ومنه قول أحمد حجازى[١٦]:

لكنَّ بدر الليل لم يشرق علينا من ثنيات الوداع
ونعاه ناع

ولا يخفى هنا تضمين (ثنيات الوداع)، وهى تركيب مما أنشده أهل المدينة وهم يستقبلون الرسول الكريم حين هجرته؛ ولكن حجازى وضعها في سياق (المخالفة) هنا حين استخدمها في الحديث عن فداحة الحزن والفقد في ظرف وطنى وقومى مؤثر وهو رحيل عبد الناصر.

وبعد هذه الإطلاله على صور من التناص الواعى في الشعر ينهض سؤال نرى له بعض الوجاهة في تموضعه مع الدراسة هنا وهو:

ألا تعتبر المسكوكات أو ما يمكن أن نسميه (الرواشم الشعرية) نوعا من التناص؟ أو شيئا قريبا منه؟ وإن لم تكن كذلك فكيف يتعامل معها النقد، خاصة إذا كثر وقوعها في الشعر؟

إننا نود للدراسة أن تكون لها إستراتيجية رامية إلى طرح تساؤلات وفرضيات جادة وجديدة؛ وذلك يقتضى بداية أن نحدد مفهوم (الرواشم الشعرية) انطلاقا من طبيعتها، وكذلك قياسها على مثلها مما يقع في النثر. إنها تلك الصياغات الجاهزة، التى تبلغ حدا من النمطية والدوران في فلك الشعر والشعراء يجعلها من الذائع الباهت أو المسكوكات المستهلكة، وربما تجيء في هيئة الجملة أو شبه الجملة أو التركيب؛ مما يشكل صورة شعرية مموجة الاستخدام، أو معنى كثر تكراره حتى السأم. ومنذ أن قال عنترة العبسى من خلف العصور: "هل غادر الشعراء من

متردم"، ومن قبل ذلك وبعده حتى اليوم والشعراء يقلدون ويستسهلون ويستعيرون المعانى والصور والصياغات، وقد يأتى ذلك دون قصد، حين ينساب من اللاوعى كما هو معلوم. ولا نود هنا أن يأخذنا هذا إلى الحديث عن السرقات الشعرية وما أحاط بها؛ فقد شغفت الأولين والآخرين بحثا وتكديسا. ولكننا سنقف عندها وقفة متأنية، وذلك في أوانه وموضعه؛ لتوضيح أمور بعينها في القضية؛ باعتبارها لصيقة بموضوعنا.

ولكى نجيب عن السؤال المطروح آنفا نقف قليلا مع قول القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى: "لو سمعت قائلا يقول إن فلانا الشاعر أخذ عن فلان قوله: لا مرحبا بالشيب، وحبذا الشباب، وكيف لو عاد، ويا أسفى لفراق الأحبة، وما لذذت العيش بعدهم، وفاضت عينى صبابة لذكرهم؛ لحكمت بجهله ولم تشك في غفلته"(١٧).

وحسب العبارة هنا؛ فإن الرجل - ومعظم النقد القديم أيضا - لا يعتبر هذه المعانى والصيغ المشهورة المكرورة نوعا من السرقات حتى في أسوأ الفروض، إنما يعدها من الغفلة والجهل لكثرة دورانها واستخدامها، وبالتالى فإن النقد الحديث لا يعد مثل ذلك من التناص؛ لأن التناص أمر آخر، وما قصدناه هنا هو بيان أن التشابه والصيغ المستهلكة واقعة في الشعر القديم والحديث على السواء، وهو يأتى غالبا لشهرته وطغيانه أو استحسانه، ولكنه - ومن منظور القيمة - يناقض مقتضيات الشعرية؛ إذ يؤدى إلى شحوب هذه الصياغات المكرورة وانطفاء المعانى؛ وبذلك يفقد الشعر الكثير من شعريته التى ينبغى لها أن تقوم على البكارة والدهشة والتجاوز وتحديث اللغة وطرافتها والتشكيل الجمالى والمعنوى والاتجاه إلى كسر النمط والتحديث الواعى المستمر. أما تلك المسكوكات فهى تحيل إلى ذهنية باردة وكسل منبوذ يجف معه ماء الشعر، ويؤدى ذلك إلى التطامن مع صياغات معادة من مثل:

(يا فؤادى - بسمات الأمل - رابط الجأش - سقط القناع - الحظ التعس - العيب فينا - أنت روحى - يا شبيهة البدر - نقطة الضعف - قوة الحق - نور العين - ستشرق شمس الأمانى...) إلى آخر هذه المستهلكات من التراكيب والجمل التى تمثل مزالق في الشعر وسقطات يجب ألا تخدع الشاعر بطلاوة لفظها أو سهولتها فيستسلم ليتردى معها إلى مناطق جديبة باردة، تصرفنا عن الشعر الذى يستحيل عقما وبلادة، ويكفى تفشيها في لغة الصحافة والنشرات والبيانات وغيرها.

إنها تشبه ما تحدث عنه النقد القديم من التأثر والمحاكاة، ولكنهما ليسا شيئا واحدا؛ لأن التأثر والتقليد وهجرة السابق إلى اللاحق له حدود كمية وزمانية، ثم يكون التجديد والاستقلالية باللغة حسب شخصية كل شاعر وملكاته ورؤيته، كما أن الأخذ يقف عند تشابه الصور أو المعانى، بينما تبلغ تلك (الرواشم) التى نقصدها حدا قاتلا من التكرارية والتنميط، ولعل الأبيات التالية تسعفنا فيما نود توضيحه(١٨):

طال انتظارى ومضى موعدى	وأنتِ مثلى ترقبين المساءْ
كم لكِ عندى في الهوى من يد	يا زهراتى أنت رمز الوفاءْ
تعللى مثلى وقولى لعل	أم أنت لا تدرين سر الغرامْ
ما أنتِ إلا بسمات الأمل	إن خيَّم الصمتُ وسادَ الظلامْ
يا حسنها فيهن من زهرة	ظنت جفونى بالكرى مثقلاتْ
مسَّتْ جبينى وهى في حيرة	كأنما توقظنى من سباتْ

إن مجموعة من الصيغ والعبارات قد تعاونت على سلب الدفء ونشر البرودة في جسد النص السابق؛ فأصبح مثلوجا لا يقوى على التحليق، ولم يشفع له تنوع القوافى ولنفحص: (طال انتظارى - يا زهرتى - رمز الوفاء - سر الغرام - بسمات الأمل - خيم الصمت وساد الظلام - هى في حيرة - توقظنى من سبات...) ودعك من الرونق والجرس. كما لا ينبغى هنا التذرع بطبيعة الموضوع

أو المناسبة والجو النفسي؛ فالشعر لا يسلم نفسه - تحت أى ظروف لسيطرة الصياغات المعلبة - لأن فيها انحدارا إلى المبذول المتاح والمستهلك الرخيص، وذلك ضد الشعر.

ونود الاحتراس هنا إلى أن الشاعر قد يهجن نصه بشيء من المأثور الشعبى أو نحوه من المشهور، وذلك بقصد منه ووعى محسوب يقظ. وهنا يختلف الأمر؛ لأنه فعل ذلك لإرادة التجديد والدفع بالنص إلى أفق التحديث، وذلك تحت سيطرته الكاملة. وهو ما ننتظره من الشعر دائما من تجاوز وسفر إلى المجاهيل.

المصادر والحقول:

تكاد النصوص المقدسة تمثل أكثر المنابع استخداما واستلهاما في عمليات التناص الواعى، وذلك حين يتم الالتحام معها عبر النص الشعرى. وقد أخذ الشعر العربى القديم من نصوص القرآن الكريم والحديث النبوى كما هو معلوم؛ حيث وضع بعض البلاغيين والنقاد القدامى لهذه الحالة مصطلحا خاصا بها وهو (التضمين)؛ حتى لا تدرج ضمن مفهوم السرقات، أما الأخذ من غير القرآن فأطلقوا عليه (الاقتباس).

لقد أوجد حضور النصوص المقدسة في نصوص الحداثة الشعرية كما هائلا من التشكيلات والعلاقات القائمة بين المتناصات، وأفرز العديد من الصور المعتمدة على التوازى أو التقاطع بين النصوص؛ لتصبح آفاق التناصية أكثر ثراء وانفتاحا؛ بفعل الطبيعة الخاصة لتلك النصوص العلوية التى تقتضى منها الشعرية الحاضرة، وفق وعى المبدع ومقتضيات الرؤية داخل النص (المستقبل)، وما إذا كان له من مقومات الصلاحية والمناخ المسيطر ما يؤهله لاستقبال ذلك النص الإلهى والتعالق معه واستيعابه، ثم استقطاره إلى صيرورة يرتجيها الشعر؛ تجعله مكتنزا بالطاقة والعمق ومرتحلا في الوقت ذاته إلى أفق تحديثي يمنحه قيمه المأمولة.

إن استدعاء النص الإلهى إلى أفق الشعر يصبح عميق الفاعلية والأثر إذا ما تهيأت له المستقبلات المناسبة لحملاته داخل النص الشعرى، وكان الأخير صالحا لإنشاء تلك العلائق التناصية الناضجة التى تدفع به أرض الدهشة والقوة، وتكسبه الثراء المطلوب. أما إذا لم تتوافر عناصر الصلاحية والعمق في النص الشعرى، خاصة في بنيته ولغته وأفقه الرؤيوى، فلن يجديه شيئا أن يكون مسكونا ببعض النصوص أو الشذرات ذات الطبيعة المقدسة التى تصبح منفصمة عنه؛ فالأمر ليس ترصيعا، إنما هو تقنية واعية وفائقة الحساسية.

في قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) لأمل دنقل يبدأ ما أسماه (الإصحاح الأول) هكذا[١٩]:

عائدون؛ وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلب في الجبِّ،
أجمل إخوتهم لا يعود!
وعجوز هى القدس (يشتعل الرأس شيبا)
تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء
ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد
أرض كنعان - إن لم تكن أنت فيها - مراع من الشوك
يورثها الله من شاء من أمم،
فالذى يحرس الأرض ليس الصيارف
إن الذى يحرس الأرض رب الجنود

حين ينفتح النص السابق ويمنحنا روحه من الداخل؛ نستشعر فيه ذلك الطقس الدينى الكهنوتى الخالص كالذى يسود في العهد القديم أو الإنجيل؛ وبذا يصبح قادرا - بتلك الروح

الخاصة ـ على الانسجام والتماهى مع حلول النص القرآنى البارز: "واشتعل الرأس شيبا"(مريم ـ٤)، وذلك بعد استبدال المضارع (يشتعل) بصيغة الماضى، واستلهام نصوص العهدين القديم والجديد، ومزجها بشكل محكم في خلايا النص؛ بحيث لا يخفى حضورها القوى وطقسها الخاص في مثل: (تبيض أعينها بالبكاء ـ أرض كنعان... مراع من الشوك ـ إن الذى يحرس الأرض رب الجنود).

أما التناص مع التراث الشعرى فيتمثل في عدد من التشكيلات والمستويات التى يكثر استخدامها في الشعر الحديث والمعاصر، ومن ذلك استدعاء بضعة أبيات، أو بيت واحد، أو شطر من بيت. أو جملة شعرية، أو تركيب تراثى. كما أن هناك التناص مع الشخصيات التراثية؛ حين يقوم الشاعر بتلبس الشخصية أو قناعها، أو يقوم باستدعائها عبر موقف أو قول أو دور تاريخى إلى غير ذلك. وقد تناولت بعض الدراسات الحديثة[٢٠] تقنية (القناع) في الشعر، وتحدثت عن استدعاء الشخصيات التاريخية بالتفصيل، وحاولت اكتشاف ما يسمى بآليات الاستدعاء ومظاهره وأنواعه إلى غير ذلك. غير أن التوجهات التى تحكم مسعانا هنا ترتكز على تناول التناص القصدى على وجه الخصوص.

وقبل أن نحلل مثالا للتناص مع التراث الشعرى، يقفز هنا سؤال متخابث: هل تعد محاولات إحياء التراث ـ في الشعر خاصة ـ نوعا من التناص معه؟

لقد عرفنا جيلا من الشعراء في مصر والعراق وغيرهما اضطلع بمهمة إحياء الشعر القديم وصناعة نهضته الحديثة، منذ محمود سامى البارودى ومن بعده شوقى وحافظ ونظراؤهما في بلاد عربية أخرى؛ ممن بعثوا روح الرصانة والبهاء في الشعر، وردوا إليه كثيرا مما كان يتسم به في سالف عهده من القوة والقيمة. ولكن هل يتطابق شعر المدرسة الإحيائية بمفهومه الاسترجاعى مع معنى التناص كما عرفناه آنفا؟

لقد ناقش جابر عصفور هذه القضية، وقال بنفى إمكانية التطابق بين ظاهرة التناص وفعل الإحياء؛ "لأن التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحددة لوسائل التضمين أو الاقتباس أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة التى ينطوى عليها البعد التراثى في شعر الإحياء"[٢١]. كما ذهب إلى أن التناص يمكن أن يقع داخل الشعر الإحيائى نفسه، بعيدا عن تسميته، مع "أن التناص لا يمكن اختزاله في علاقة وحيدة البعد أو الاتجاه بين لاحق وسابق أو حاضر وماض"[٢٢]. وقد ربط جابر عصفور بين الإحياء والتذكر، ورأى أن التناص يعتمد على التذكر، ولكنه لا يتطابق معه.

وفيما نرى أن التناص في ذاته ذو طبيعة أحادية كذلك، ولكنه يختلف عن الإحياء من زاوية أخرى؛ وهى أن الإحياء يحمل معنى المحاكاة الشمولية؛ فالإحيائية توجه عام في نهج القصيدة العربية وبنائها وتمظهرها وعناصرها الشكلية باعتبارها ابنة شرعية لتراثها العربى، وعندما عارض شوقى ـ على سبيل المثال ـ سينية البحترى ـ وذلك نوع من الإحياء ـ كان الشكل يلعب دوره الباذخ في هذا النهج الإحيائى، وكذلك ما نراه حتى في تقليد بعض المطالع لدى فئة من الشعراء، إلا أن الإحياء من زاوية أخرى يعتمد على بعث عناصر الجدة والقوة وإثراء الحاضر وتفعيله. وهنا يكون وجه التشابه ـ في ظننا ـ بينه وبين المقاصد التناصية؛ حيث يتم الالتحام باستدعاء الموروث، أو إحالة الحاضر عليه، وقد فطن إلى ذلك واحد من نقادنا الأفذاذ قديما؛ فرأى "أن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور، فإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهى من أحسن شىء في الكلام"[٢٣].

ونعود لمثال على التناص مع الشعر القديم، نأخذه من السياب في قصيدته (المبغى) من ديوان (أنشودة المطر)، ويصور فيها حاضر بغداد التعس وواقعها المعطوب تحت حكامها المستبدين الذين يقهرونها، وذلك حين يقول:

عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة الدر؛
ويسكب البدر على بغداد
من ثقبى العينين شلالا من الرماد

لقد استدعى السياب في البداية شطرا من البيت القديم:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

وحين وضع الشطر الثانى من عنده، فقد أسقطه على الواقع المدحور الذى يتغشاه القهر والدمار، حين رأى أن بغداد التى كانت قديما مسكونة بالجمال والشعر والعيون التى تجلب الهوى، ليست هى بغداد المعاصرة للشاعر، التى يفترسها الرصاص ويلطخها الدم والرماد؛ فالجمال والدعة والأمان يستحيلان قهرا وتعاسة عبر المتناصات الواعية التى تستدعى (عيون المها) من حقب التراث البهية لتجدلها في آنية ساخنة مع الراهن المكروب في سياق نصى يقوم على المفارقة بالدرجة الأولى؛ وبها يتحوز على قوته وتفاعله.

ويتناص محمد عفيفى مطر مع الموشح الأندلسى الشهير الذى يتحدث عن (زمان الوصل بالأندلس) ويتداخل النصان في علاقات مفارقة تستغرق جل الموشح، فيما يمكن أن نسميه موقعا تناصيا أو [مساحة تناصية كاملة]؛ حيث تتسع مساحة التماس مع الموشح، ويصبح النص التراثى المجلوب مضفورا مع النص المكتوب على نحو محكم، وملتحما معه في بنية درامية قادرة على خلق كيان نصى جديد ومتجاوز، ونقتطع هنا هذا النص(٢٤):

أقبل الموت بوجه وقناعْ
ضمنى وهو يغنى بالوداع
لزمان اليأس بالأندلس
جادك الرعب إذا البرقَ رِمى
رمحه بين الضحى والغَلَسِ
فأحال الصمت نارا ودما
آه يا ليلا زجاجى العيونْ
أطفىء الآن عيون الحرَس
علنى أهرب في نعش الجنَونْ
هرب الطين بحذر النرجسِ

إنه الاتكاء على المذخور التراثى في (زمان الوصل)، عبر تعالق محكم أساسه أيضا المفارقة بين زمان الشاعر الذى يئن تحت وطأة القهر واليأس، وذلك الزمان الأندلسى الفريد. لقد حلت جملة (جادك الرعب) محل (جادك الغيث)، ورمى البرق رماحه؛ فأحال الصمت (نارا ودما)، وبقى ليل القهر باردا أعمى (زجاجى العيون) كما أنه لا مهرب من (عيون الحرس)؛ وبذلك ينفتح النص الحداثى على أفق تاريخى، كانت الأمة فيه ذات حيثية خاصة، حين استدعى الموشح الأندلسى المعروف، الذى يعد من أقوى النصوص التراثية التى تبكى زمان الزهو العربى الماجد، وقد استخدمه الشاعر بحنكة واقتدار عبر مساحة التماس المفارق؛ ليلقى في وعينا كثيرا من التداعيات والظلال.

وهنا إشارة سريعة إلى أننا نستشعر الفارق بين التناص مع ذلك الموشح ـ كما رأيناه عند عفيفى مطر ـ واستخدامه في نص آخر مثل[٢٥]:

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل (لا تنتكس)

لقد ذكر البيت الثانى من المَوشح بعد ذلك، واكتفى النص بالتماس معه في تلك النقطة السريعة (لا تنتكس)، ثم مضت القصيدة متوسلة إلى الزمان القديم لكى يعيد القيم الرفيعة إلى عالم النسيان، ولكن هذا التوظيف ـ فيما نرى ـ لم يحقق خطوة قوية؛ لأنه لم ينل حظه من العمق والتفاعل، ولأن النص المعاصر لا يتحمل ذلك.

وهناك مستوى آخر من التناص مع نصوص غير عربية؛ فالثابت أن بعض النصوص الأجنبية قد هاجرت إلى الشعر العربى المعاصر لتصبح مصادر للتضمين أو التناص، وذلك في ظل النهضة الحديثة في الأدب والشعر، والتى أفاد وعيها مما ينتجه الغرب، وانفتحت على نظرياته ومناهجه الحداثية، مع استلهام لروح التطور والتجديد الذى طال الأدب والفن، وكان الشعر هو الأكثر استجابة لتلك الرياح التى هبت من وراء البحر؛ وذلك على مستوى البنى الصغرى والكبرى، وتأثر الشعراء في مصر والعراق والشام بشعراء غربيين معروفين، منهم: كيتس، وشيلى، ومالارميه، ووردزورث، وبودلير، وفاليرى، وت.س إليوت الذى كان أثره واضحا وعميقا بأرضه اليباب ورجاله الجوف، وبما عرف عنه من ثقافة واسعة ودراية بكثير من اللغات الحديثة والقديمة، حتى أن شعره قد حمل بفيض من التضمينات وضروب التناص مع نصوص كثيرة بلغاتها الأصلية كاللاتينية، والفرنسية، والإيطالية، واليونانية وغيرها؛ حيث جدلها في قصائده وقام بالإشارة إليها في إحالات توضيحية، وتعتبر قصيدته الشهيرة (الأرض الخراب) خير نموذج على ذلك؛ لما تتمتع به من حشد هائل للنصوص بلغات شتى، وثقافات من كل مكان.

وعبر المد التأثرى بالشعر الغربى، ونشاط الترجمة والحماسة للثقافة الأوربية وجدنا عددا من شعرائنا يتأثرون ويأخذون عن شعراء غربيين، ومنهم من عرف بذلك النهج كصلاح عبد الصبور الذى تأثر بإليوت على نحو قوى وعميق؛ فقد قرأ أعماله وحاكى صيغه، كما تأثر أيضا بالشاعرة الإنجليزية إديث ستويل كما هو معروف ووصل إلى حد التناص معهما. ويصدق ذلك على شاعر عربى آخر هو السياب الذى وجدناه يتناص مع شكسبير وإديث ستويل أيضا، ويشير إلى مواضع الأخذ منهما بإشارات تفسيرية واضحة، كما نرى في قصيدته (الأسلحة والأطفال)[٢٦] ومنها قوله:

وقبرة تصدح

وتفاحة مزهرة

لخفق العصافير فيها

صدى قبلة الأم تلقى بنيها

ـ "دعينى فما تلك بالقبرة!

دعينى أقل إنه البلبل

وإن الذى لاح ليس الصباح"

إنه هنا يتناص مع (روميو وجولييت) لشكسبير ـ في الأسطر الثلاثة الأخيرة ـ ويربط بين قبرته التى تصدح وقبرة شكسبير في المشهد الذى يسمع فيه صوتها مؤذنا بقدوم الصباح؛ ليخرج روميو، ولكنه لم يهرب مدعيا أن الذى سمعه هو صوت البلبل، وأن الصباح لم يطلع بعد.

وفي قصيدة السياب (من رؤيا فوكاى)[٢٧] يشير عقب العنوان إلى أن "فوكاى كاتب في البعثة اليسوعية في هيروشيما جن من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية"، ثم نرى حواشى الصفحات التى تشغلها القصيدة قد ازدحمت بتعليقات وإحالات وإشارات إلى الأبيات

التى أخذها السياب من الشاعر الأسبانى لوركا، أو اقتطعها من إديث ستويل، أو من مسرحية العاصفة لشكسبير وغير ذلك، وكأنه في توجهه العام يحاول أن "يطور أسلوب التناص ليخدم غرضا ثقافيا، ولا يكتفى بالانبهار بالأسلوب الغربى، بل يطوعه إلى أغراضه محتفظا بشخصيته الشعرية المستقلة"[٢٨]. وإن كنا نرى ـ مع ذلك الهدف ـ أن كم النصوص المجلوبة إلى فضاء القصيدة قد أثقل كاهلها تحت وطأته.

وفى شعر أدونيس نجد أصداء كثيرة للشعر الغربى، ومحطات تناصية مع نصوص لبول فاليرى، ومالارميه، والشاعر الفرنسى سان جون بيرس؛ فهو قريب جدا إليه، وقد تأثر بشعره وطريقته، وقام بترجمة أعماله إلى العربية، غير أن أدونيس في تناصاته لا يهتم كثيرا بالإشارة أو الإحالة كما فعل السياب.

وهناك مصادر أخرى للتناص أقل استخداما إلا أنها ماثلة في بعض النصوص الحداثية، ومنها التناص مع المأثور الشعبى، وتناص الشاعر مع شعره. كما أن التناص قد يلاحظ بين عناوين القصائد أو الدواوين، أو بين الشعر ومجالات أخرى كالفنون والعلوم الإنسانية، كذلك بين بعض الأجناس الأدبية كتناص الرواية مثلا مع السيرة الشعبية أو القصة مع الشعر.

وبإمكاننا هنا أن نتمثل ببعض النماذج التناصية مما سبق ذكره في الشعر؛ خاصة أن الدراسات السابقة ـ التى أمكننا الاطلاع عليها ـ لم تتوقف عندها.

تتناص قصيدة أمل دنقل (من أوراق أبى نواس)[٢٩]ـ في جزء منها ـ مع المأثور الشعبى حين يقول:

"ملك أم كتابة؟"
صاح بى صاحبى وهو يلقى بدرهمه في الهواء
ثم يلقفه
(خارجين من الدرس كنا، وحبر الطفولة فوق الرداء)

لقد وقع التناص عبر ذلك السؤال: (ملك أم كتابة؟)، وهو مما يقال في الأوساط الشعبية لإرادة المراهنة على شىء ما، أو تحرى الحظ؛ وذلك بقذف عملة معدنية في الهواء وتلقفها. وبذلك ينغرس هذا المأثور الشعبى في رأس النص؛ الذى نراه لصيقا بفترة الصبا والتعلم، ولكنه يتجه بعد ذلك إلى فضاءات أخرى تتكىء على ما ورد في صدر القصيدة، وتفيد منه بشكل جيد.

وفى قصيدة أخرى يقول أمل دنقل عن أسنان صاحبه التى ذكر في القصيدة أنه يحتفظ بها، ويقذف إحداها في وجه الشمس[٣٠]:

أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها
وأردد: "يا شمس أعطيك سِنّته اللؤلؤية"

لقد قام بتنصيص العبارة في السطر الثانى؛ لأنها تتناص مع مأثور شعبى آخر كان يقوله بعض العامة والأطفال في الريف، وهو يقذف وجه الشمس بإحدى أسنانه حين تسقط.

ومن ناحية أخرى قد يتناص الشاعر مع نفسه، كقول حسن فتح الباب:

أبى الذى مضى
ولم تشيع نعشه حشود

فذلك يتكرر في قصيدتين له[٣١]، وهو يشير إلى ذلك في حاشية القصيدة الثانية.

وفى بعض العناوين قد يقع التناص، على نحو ما نجد بين قصيدة أمل دنقل (الحداد يليق بقطر الندى) التى يتناص عنوانها مع عنوان مسرحية يوجين أونيل (الحداد يليق بإلكترا) كما أن أشهر قصائد أدونيس (زهرة الكيمياء) تتناص مع العنوان نفسه المكتوب باللاتينية لقصيدة فرنسية، ويتناص عنوان ديوان الشاعر الفلسطينى معين بسيسو (الأشجار تموت واقفة) مع عنوان

وضعه إليخاندرو كاسونا لإحدى مسرحياته، ثم يأتي الشاعر السعودى سعد الحميدين ليكتب قصيدة في رثاء معين بسيسو بعنوان: (وماتت الأشجار واقفة)، ويقفز إلى الذهن هنا تناص العنوان في ديوان: (لكم نيلكم ولى نيل) لعبد المنعم عواد يوسف مع آخر سورة (الكافرون).

وربما حدث تناص من نوع فريد بين النص الشعرى أو القصيدة واللوحة الفنية المصاحبة لها[٣٢]، ويدخل ذلك كله ضمن الدراسات الراصدة المعنية بتتبع حمولاته وشكوله وآثاره التى يحدثها في النصوص.

إشكالية : السرقات / التناص:

عرفت ظاهرة السرقات في الشعر العربى القديم منذ عصر الجاهية، ولكنها برزت بقوة ولفتت إليها الأنظار والأقلام في العصر العباسى خاصة؛ حيث تناولها الكثيرون من النقدة والمؤلفين فيما وضعوا من الكتب والمصنفات، وذلك حين بدأ التأليف المنهجى المنظم في موضوع السرقات ابتداء من الفترة التى عاش فيها الشاعر أبو تمام، وما أثاره شعره من جدل وخصومة، وقد تواكب ذلك مع ما عرف عن هذا العصر من تقدم ونهضة علمية وأدبية ونشاط في التأليف والترجمة وظهور العلوم الجديدة.

وقليلا ما نجد شاعرا في ذلك العصر بعيدا عن تهمة السرقة بصورة أو بأخرى؛ فبشار وأبو نواس وأبو تمام والبحترى والمتنبى وغيرهم تناولتهم المؤلفات العديدة التى تحدثت عن السرقات الشعرية، أو وضعت في الأدب والبلاغة والطبقات والتراجم.

وقد اختلف مفهوم السرقة لدى هؤلاء القدماء من المؤلفين؛ فمنهم من تشددفى الأمر، ومنهم من نظر إليه بموضوعية وحذر، وهؤلاء قلة قليلة، ولكن الذى لا خلاف عليه أن الموضوع قد حظى باهتمام بالغ لديهم، وأكثروا فيه الحديث والجدل؛ حتى جاء كلامهم مكرورا في كثير من جوانبه مثل معنى السرقات وأنواعها وحالاتها وأمثلتها ومن قاموا بها، وغير ذلك مما لم يحظ به موضوع آخر في زمانهم، ولا أدل على اهتمامهم هذا من عدد الكتب التى حملت عناوينها لفظة (سرقات) بشكل صريح، ومن ذلك: سرقات أبى تمام لابن أبى ظاهر، وسرقات البحترى من أبى تمام لبشر بن يحيى النصيبى، والإبانة عن سرقات المتنبى لأبى سعيد العميدى، وسرقات أبى نواس لمهلهل بن يموت، هذا إلى جانب الرسائل التى وضعت خصيصا لهذا الأمر، وكذلك كتب الموازنات بين الشعراء وهى معروفة، كما أن هناك الشىء الكثير عن مشكلة السرقات جاء في كتب الأدب العامة والخاصة وكتب البلاغة وغيرها مما خصص فصلا لها في آخره، وفصَّل فيها القول.

وفى العصر الحديث بحثت قضية السرقات من أوجه عديدة، وتناولتها مؤلفات كثيرة، قام بعضها بتكرار ما في كتب السابقين عن أنواع السرقات وأحوالها وشواهدها مع إضافة بعض الآراء الباهتة، كما ناقش بعضها القضية بشىء من النظر والتروى أديا إلى اتخاذ مواقف أو استخلاص بعض الرؤى حيالها. ومن أشهر المؤلفات التى تناولت الموضوع: مشكلة السرقات في النقد العربى للدكتور محمد مصطفى هدارة، والسرقات الأدبية لبدوى طبانة، والنقد المنهجى عند العرب لمحمد مندور، والتراث النقدى للرافعى، والسرقات الأدبية بين الآمدى والجرجانى لعبد اللطيف السيد، وغيرها من البحوث والدراسات الحداثية التى عرجت على الموضوع وخصته باهتمامها، وذلك كما رأينا عند الغذامى، ووعبد العزيز حمودة، وعبد الملك مرتاض وغيرهم.

إذن بُحث موضوع السرقات وتم استقصاؤه لدى القدماء والمحدثين إلى حد الملالة؛ ولذا لا يحسن بنا الخوض في جوانبه المطروقة، وشئونه المعادة، وتفصيلاته المكرورة؛ خاصة أنه لم يعد الآن مطروحا ضمن قضايا الحداثة الشعرية سوى في نقطة واحدة ـ في ظننا ـ وهى ما يخص علاقته بموضوع التناص، وما يمكن أن يعنى لنا من فرضيات التشابه أو التنافر بينهما، وما إذا كانت

السرقات هى الصورة العربية القديمة للتناص، وما يثار حول ذلك وغيره من حديث حول العلاقات المتلاقية أو المتخالفة، وتلك النقطة نحسبها ما تزال ساخنة على مستوى النقد، وفى مقدور الأبحاث الجادة أن تضيف من خلالها شيئا جديدا ومفيدا.

إن ما يعنينا هنا هو استجلاء رؤية خاصة تجاه موضوع التناص/ السرقات، تحاول توخى الموضوعية، وتنأى عن التكرار؛ لتلج إلى مكامن بعيدة، وتبلور نفسها عبر محاور محسوبة، وأسئلة شاخصة، تعينها على الوصول إلى نتائج مرضية.

وقبل البدء في طرح يمثل رؤيتنا المحددة لقضية السرقات من حيث تقييمها، ومن ثم علاقتها بالتناص، هناك بعض التساؤلات التى تحكم اتجاهنا، تبرز الآن وهى:

- ما دوافع الاتهام بالسرقة الشعرية والانشغال بها إلى هذا الحد في نقدنا القديم؟
- هل حدث خلط بين السرقات والتقليد أو التأثر الطبيعى بين الشعراء؟
- وإلى أى حد توافرت الحيدة والموضوعية في تعامل النقد القديم مع السرقات؟
- وما دور الرواة ومنتحلى الشعر في تضخيم الموضوع؟
- وتأسيسا على ذلك: هل يمكننا استخلاص الملامح الفارقة بين السرقات والتناص؟
- وأخيرا - وهو الأهم - هل يمكن اعتبار السرقات صورة عربية قديمة للتناص؟ أو رديفا له؟

لقد كانت الحياة الأدبية والثقافية موارة بعوامل ومعطيات شتى إبان العصر العباسى، وكانت المنافسة بين الشعراء على أشدها؛ إما لإحراز السبق والشهرة والتميز، أو لنيل الحظوة لدى الخلفاء والخاصة، في زمن كانت فيه بضاعة الشعر لافتة ورائجة؛ وهذا بدوره دفع بالبلاغيين والنقدة إلى إثبات رسوخهم في العلم بفن الشعر وأسرار صناعته، تبعا لحرارة المنافسة بين الشعراء التى أججت المنافسة بين أشياعهم من النقاد، ووصلت إلى حد الخصومة، ومحاولة تشويه الآخر، أو دفعه إلى زوايا الخمول والنسيان. أضف إلى ذلك عوامل أخرى تتعلق بحتمية التاريخ والبيئة العلمية والمناخ السائد في الأدب والنقد بصفة خاصة؛ مما دفع إلى الإطالة في قضية السرقات وغزارة التأليف فيها، شأنها شأن موضوعات أخرى، تناولتها المحافل والأقلام في مجتمع يقدر البلاغة، ويتعشق الشعر.

وكان من أسباب الإطالة أيضا في موضوع السرقات أن النقاد الذين تعصبوا للقديم طعنوا على الشعراء المحدثين في عصرهم، واتهموهم بالأخذ ممن تقدمهم، وقد أغرى ذلك كثيرا من النقاد المتأخرين؛ فكان ما كتبوه اجترارا لأقوال السابقين أيضا، فوقعوا فيما عابوا عليه الشعراء، و"لو أن نقاد القرنين السادس والسابع الهجرى تمثلوا ما قيل قبلهم في هذا المجال لأخرجوا كثيرا من مباحثهم من ميدان السرقات، ولأراحونا من هذه الأقسام الكثيرة التى تجهد الذهن دون أن تقدم فائدة حقيقية لهذا المبحث"(٣٣).

أما الخلط العجيب لدى القدماء بين ما يدخل في باب السرقات وما هو تقليد أو تأثر حتمى بين الأجيال - فهو جوهر هذه القضية ولبابها؛ إذ كيف يغفل معظمهم مسألة التأثير والتأثر وهى أمر قائم في الأدب والفنون منذ عصر أفلاطون؟ فالشاعر يبدأ مقلدا لمن سبقوه إلى الشعر، وذاك طبيعى ومعترف به طالما أن الأمر مجرد تأثر وإعجاب وليس سطوا على بضاعة الآخر، وهذا واحد من القدامى البارزين لا ينكره حين يقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم"(٣٤)؛ فالأخذ ليس مرفوضا على إطلاقه؛ لأن المكون الثقافى لأى مبدع تسهم فيه عوامل كثيرة كلها من خارج ذاته، وفى مقدمتها تأثره بنظرائه الذين يشترك معهم في فنه الذى ينتجه؛ فهو قد يقلدهم أو يحتذى ما يعجبه عندهم. "وللاتباع والتقليد عوامل كثيرة أهمها الإعجاب، الذى يتناول شخصية المقلَّد، كما يتناول الأثر الفنى الذى أنتجه"(٣٥). وشعراء العرب كانوا مشغوفين بالصورة المبتكرة، والمعنى الجديد الطريف، والأسلوب

المبتكر لدى سواهم من الفحول؛ فكانوا يعمدون إلى ذلك ويدخلونه في أشعارهم، ليس بقصد السرقة، وإنما بقصد التقليد والتجديد، وربما تسرب إلى قصائدهم من اللاوعي دون قصد أو إرادة. وقد "ظل الشعراء يصطنعون لغة الأطلال، ويبكون الديار، ويذكرون منازل الأحبة بعد انقضاء العصر الجاهلي... وظلت المادة التي يصنع منها الشعراء خيالهم متشابهة أو كالمتشابهة"(٣٦). ومسألة التقليد والتأثر تلك يعترف بها المنصفون ويجيزونها في شتى الظروف وكل العصور؛ لأن "الشاعر المتأخر في حاجة للاطلاع على آثار من تقدمه من الشعراء؛ فالشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو أيضا دراسة لآثار السابقين، وتمرس بها؛ بغية الإفادة منها".

ويمكننا الآن القول بأن معظم السرقات التي خاض فيها النقد القديم، وتتبع مصادرها، وأكثر فيها القول والجدال، وفصل في ضروبها ونماذجها، لم تكن سوى حالات من التأثر أو التقليد الجائز الذي يحدث في فن الشعر، وهو مبدأ لا نجحده إذا أخذنا الأمر في نطاقه الموضوعي.

أما عن مصداقية النقد القديم؛ فإن منطلقاته لم تكن كلها تتحرى النزاهة والموضوعية؛ فهناك ممن تناولوا السرقات من كان يغلب عليهم اتجاه التجريح ودمغ الشعراء بالسرقة، ومن ذلك محاولات خصوم المتنبي، ومنهم أبو سعيد العميدي، والشاعر المصري ابن وكيع الذي ألف كتابا في ذلك، والحاتمي في رسالتيه(٣٨)؛ فالهوى يغلب على مثل هذه المؤلفات، ولا يمكن الوثوق بها إذا ما وضعت في ميزان الحيدة والموضوعية.

وهناك أيضا الرواة والمنتحلون الذين كان لهم أثر بالغ في قضية السرقات من نواح عدة: فهم يختلفون في نسبة الأبيات إلى قائليها، وهم يضعون على فحول الشعراء قصائد ليست لهم، وقد يتزيدون عليهم في قصائد لهم، إضافة إلى أن هذا الكم الهائل من الشعر الذي لم يكن قد تم تدوينه والذي جعل الوضاعين والرواة يحاولون إظهار مهارتهم في كشف السرقات(٣٩)، كما أتاح لهم أن يحدثوا هذا الخلط والاضطراب والاختلاف في أسماء الأعلام، ونسبة أشعار القدماء وتوثيقها، ونحن نعلم أن هناك آلاف الأبيات من الشعر القديم ما تزال حائرة ضائعة النسب، كما أن هناك كثيرا من القصائد المختلف عليها، أو التي ما تزال مجهولة القائل؛ فضلا عما كان الفرزدق يسميه (ضوال الشعر) حين أنشد أبا عمرو بن العلاء بيتا مدعيا أنه له؛ فنبهه أبو عمرو إلى أنه للمتلمس؛ فقال الفرزدق: "لضوال الشعر أحبُّ إلى من ضوال الإبل"(٤٠).

كل ذلك وغيره أدى إلى تلفيق مواقف بكاملها على أيدى الرواة والمنتحلين أمثال: خلف الأحمر، وحماد الراوية، وغيرهما ممن لهم تأثير وسطوة على الذاكرة الجماعية العربية، في ذلك الوقت الذي تعتمد فيه الشعرية العربية على المشافهة إلى حد كبير، وهذا يقودنا إلى التمهل والاحتراس وإعادة التحديق في كثير من الحالات والنماذج التي اعتبرها القدماء من السرقات.

أما تحامل النقدة والمؤلفين على الشعراء فقد بلغ حدا صارخا من الشطط والغلو؛ فهذا هو ابن الأثير يتشدد حتى يجعل السرقة تقع ولو في لفظة واحدة حين يقول: "والذى عندى في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئا من ألفاظ الأول في معنى من المعاني ولو لفظة واحدة، فإن ذلك من أول الدليل على سرقته"(٤١). وينضم إلى ذلك ما أورده أبو هلال العسكري من أن ابن الرومي قد سرق معنى بيتيه:

يقتِّر عيسى على نفسه ... وليس بباق ولا خالدِ

ولو يستطيع لتقتيره ... تنفس من منخر واحدِ

من قول الجاحظ: "إن بعضهم قبر إحدى عينيه، وقال إن النظر بهما في زمان واحد من الإسراف"(٤٢). ونحن نعد ذلك نموذجا صارخا على ما وصل إليه الحال عند القدماء من التكلف الواضح والتحامل على الشعر والشاعر. وأمثلة ذلك كثيرة في كتب النقد والبلاغة وكتب الموازنات أو الإعلام، التي دخلت بالقضية إلى مناطق من المماحكة والتجريح يجب التوقف عندها مليا للنظر

والغربلة، ووضع الأمور في نصابهما؛ خاصة أن كثيرا من المسائل لديهم قد حملت أكثر مما تحتمل. ويكفى أن ننظر في كتب الموازنات لنقف على كثير من نماذج الغلو المرذول التى لا يتسع لها المجال هنا.

ولكن ما موقف الغربيين من مسألة السرقات الأدبية؟

لم ينشغل الغربيون كثيرا بالموضوع، ولم يتضخم عندهم أو يشغل مساحة من تاريخهم الأدبى، وهم يعترفون بسرقاتهم إذا فعلوا.

ويفرق النقاد الغربيون بين السرقة والاحتذاء، كما يبتعدون عن اتهام الكتاب والشعراء بالسرقة؛ لأن هناك إدراكا تاما لمسألة التأثير والتأثر، وقد تأثر الشاعر الإنجليزى كيتس بشكسبير، وحاكاه في شعره، كما تأثر المتنبى بأبى تمام، و"وجد ديوان أبى تمام في تركة المتنبى، وقد كثر تعليقه في مواضع كثيرة فيه، كذلك وجدت نسخة أعمال شكسبير التى كان يقرأ فيها كيتس، وقد خط علامات تحت كثير من عباراتها، وعلق على مواضع فيها، ولكن النقاد العرب اتهموا المتنبى بسرقة معانى أبى تمام، في حين أن مثل هذا الاتهام لم يصدر من جانب النقاد الإنجليز؛ لأنهم يؤمنون أن مثل هذه الصلة إنما تؤدى إلى محاكاة فنية خالصة تسمى استيحاء أو تأثرا"(٤٣). ويقول أحمد عبد الغفور عطار: "إن (تاييس) أناتول فرانس و"الحسناء القديسة" لأوسكار وايلد قصة واحدة مع تغيير في أسماء الشخصيات، ولو كان في الأدب العربى أناتول فرانس وأوسكار وايلد لاتهم الآخر بسرقة الأول"(٤٤).

وإذا كنا قد توقفنا عند قضية السرقات في النقد العربى القديم، فإن ذلك يهدف إلى توضيح نقاط بعينهـا وثيقه الصلة بموضوع التناص من حيث علاقته بالسرقات، وهى تفضى - في الآن نفسه - إلى الحديث عن هذا الموضوع.

لقد تناول عدد من نقادنا المعاصرين علاقة التناص بالسرقات، وانقسموا إزاء ذلك فريقين: أحدهما يرى أن التناص ليس ما عرفه العرب بالسرقات قديما، بينما يرى الفريق الآخر أن السرقات هى الصورة العربية القديمة للتناص؛ فعبد الله الغذامى يقرن بينهما إلى آخر المدى، كما يربط بين مفهوم (الاحتذاء) الذى جاء به عبد القاهر الجرجانى و(الأثر) الذى تحدث عنه جاك دريدا؛ فيجعل الاحتذاء بمثابة الإشارة أو العلامة اللغوية(٤٥).

وعندما يتحدث الغذامى عن النصوص المتداخلة يتعرض لآراء من كتبوا عنها من من الغربيين أمثال: روبرت شولز، وليتش، وكريستيفا، ورولان بارت، كما يذهب إلى الربط بين النصوص المتداخلة والإشارة الحرة في اللفظ، ثم يقرر بعدها أن مثل ذلك موجود عند نقادنا القدامى، وأن "طوالع هذه المفهومات مغروسة في تراثنا العربى المجيد، وذلك في فكر ابن سينا النقدى، الذى أشار بوضوح إلى حرية الكلمة في الدلالة، وإلى إمكان تحولها على يد المبدع إلى إشارة حرة"(٤٦).

ولا سبيل إلى الشك في قيمة تراثنا العربى، وما حفل به من فكر متقدم، وآراء ناضجة غير مسبوقة، تحمل على الإعجاب والفخر؛ خاصة أنه يتحوز على نقاد لهم المنزلة والتميز مثل: قدامة، والآمدى، وعبد القاهر، وحازم القرطاجنى، وابن سينا وغيرهم ممن جددوا وأضافوا، ونحن نوافق الغذامى على أن مسألة (الأثر) الدريدى أو (الإشارة الحرة) لهما ما يناظرهما في الفكر النقدى العربى، وذلك في نطاق علم الدلالة، غير أننا نخالفه في نهجه العام نحو تعميم المطابقة بين التناص والسرقات.

ولا أستطيع مغادرة هذه النقطة دون الإشارة إلى أمر أراه يحدث لدى بعض نقادنا الحداثيين، وهو الإعجاب بنقاد في الغرب عبر آرائهم واتجاهاتهم في مسألة ما، وعلى سبيل المثال إعجاب الغذامى الشديد ببارت، وعند هذا الحد فالأمر طبيعى وليس عليه غبار، ولكن العجيب في ذلك الإعجاب أنه يدفع نقادنا إلى ردود أفعال موازية، تجعلهم يلوذون بتراثنا العربى، يفتشون

دخائله، ويحاولون تطويعه لإثبات سبقه للغرب، وأن كل ما لدى الغربيين ليس سوى بضاعتنا القديمة ردت إلينا. والأمر في حقيقته ليس كذلك، فلكل أمة دورها وإمكاناتها، ومحصولنا التراثي المضيء معروف، ولكن ذلك لا يمنع من اعترافنا بدور الآخر وإفادتنا منه.

ولدينا ناقد آخر هو عبد العزيز حمودة، فهو قد استعرض قضية السرقات/التناص في كتابه (المرايا المقعرة) معرجا على آراء القدامى كالآمدى وعبد القاهر، ويمكن عرض موقفه هنا في نقاط موجزة[٤٧]:

- أن الجدل حول السرقات الشعرية قديما أدى إلى القراءة اللصيقة للنصوص، وقدم مدرسة في النقد التطبيقى تعتمد على تحليل النصوص.
- وقد أدى ذلك إلى تقنين العلامة بين اللفظ والمعنى، وكان البداية الحقيقية للنظرية الأدبية العربية.
- أما السرقات الأدبية عنده "فهى البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثى والمصطلح النقدى الباهر الذى استخدم للدلالة عليه وهو (التناص)"[٤٨].
- كذلك فإنه "يصعب القول بأى اختلافات جذرية بين مفهوم السرقات أو الاحتذاء في البلاغة العربية والتناص"[٤٩].

أما بالنسبة (للقراءة اللصيقة) التى ذكرت في النقطة الأولى فنعتقد أنها كانت تبحث عن سقطات الشعراء؛ لكشف مواطن السرقات، ولم تكن بقصد التحليل ومن ثم التنظير وإرساء الأسس العلمية المتكاملة. كذلك فإن تحليل النصوص كان للهدف ذاته، ولم يكن يتغيا الوقوف على أسرار هذه النصوص، وما فيها من الرؤى والقيم الفكرية والفنية، كما فعل كثير من البلاغيين والنقاد الذين قدموا إنجازات قيمة في مواضع وقضايا أخرى بعيدا عن موضوع السرقات. ولذا يمكننا القول بأن التحليل كان من أجل التقليل، ولا شيء آخر؛ فالشاعر حين يوسم بالسرقة فإن ذلك يقلل من شأنه وشأن شعره. كما أن التحليل - من زاوية أخرى - لا يمكن اعتماده وحده أساسا لنظرية أدبية متكاملة.

أما القول بوجود تشابه كبير بين السرقات والتناص ونفى أى (اختلافات جذرية) بينهما فهو أمر يحتاج إلى مقارنات متأنية ودقيقة، وفى ظننا أن هذا التشابه يقع في زوايا شكلية معينة، وهو غير كاف، ويقابله عدد من الفروق الجوهرية التى قمنا برصدها على مستوى الماهية والآليات والشكول والأهداف، وسيأتى ذكرها بعد قليل.

وحين تنفى العبارة الأخيرة حمودة أى اختلافات جذرية أيضا بين مفهوم التناص من ناحية والسرقات أو الاحتذاء من ناحية أخرى، فإن استخدام (أو) في العبارة يقودنا إلى أن السرقات والاحتذاء قد فهما على أنهما شيء واحد، بينما الاحتذاء غير السرقة، وهو الصورة المقبولة الناجمة عن التأثر والمحاكاة الواعية، منذ أن عرفه عبد القاهر وجعله بمعزل عن السرقات؛ وذلك "لأن النقاد العرب لم يفطنوا إلى الفرق بين السرقة والاحتذاء حتى جاء عبد القاهر ففصل بين الاصطلاحين في وضوح وقوة؛ فجعل الاحتذاء بصوره المختلفة شيئا قائما بذاته"[٥٠]؛ وبذلك فهو غير التناص أيضا، وإن كان أقرب الأشكال إليه.

إننا نتفق مع حمودة إلى حد ما أن حديث القدماء عن السرقات قد أغنى الدراسات الأدبية، إلا أن ذلك كان على نحو محدود، ومن جانب واحد، أما من جوانب أخرى فقد أدى تناولهم الزائد لهذا الموضوع إلى جدل طويل لا يحتمله، وفتح الباب أمام المغالين والأدعياء، والمنتحلين والوضاعين، كما أوجد الكثير من التقسيمات وأنواع السرقات التى تحدثوا عنها، وكدوا أذهانهم في مسائلها وشواهدها ومصطلحاتها، وهى في نهاية الأمر متداخلة وغير محددة، ونحن لا ندرى أى صورها يمكن مقارنته بالتناص؛ فهى جميعها بعيدة عن مفهومه. ولا ننسى أن دوافع البحث في

هذه المسألة قديما كانت - في معظمها - لأسباب شخصية، أو من أجل إثبات الإحاطة بأسرار الشعر وروايته والكشف عن مواطن السرقة فيه، وهذا بدوره أوجد كثيرا من النماذج المرفوضة التى تفتقر إلى أساس مقنع فيما عده القدماء من السرقات.

ونحاول الآن رصد الفروق التى نراها بين السرقات والتناص:

- السرقات الشعرية تعد من النقائص فهى (تلاص) مذموم، أما التناص فهو (امتصاص) محمود يحدث داخل النصوص؛ ليمنحها العافية والقيمة.

- السرقات تخلو من الهدف الفنى؛ فهى تقف عند حد تجويد الشعر أو ترصيعه وإبراز الفحولة، بينما للتناص أهداف عميقة ومقاصد بعيدة منها: العمق، والمثاقفة، وإغناء النص، والتفاعل مع الآخر.

- التناص قد يتجاوز لغته وواقعه إلى آفاق أبعد، كما أنه يعبر حدود الأجناس الأدبية، ويستخدم تقنيات حداثية كالقناع، والسرقات ليست كذلك.

- السرقات وجدت في فترة تاريخية معروفة، وكان لها مناخها وبيئتها، والتناص لم يرتبط بحدود الزمان والمكان.

- السرقات تقليد سطحى يستطيعه أى شاعر، أما تناص الوعى أو القصد فهو أخذ فيه قدرة الخلق والابتكار؛ فهو يعتمد على التداخل والتمازج والتماهى بين النصوص.

تلك أهم المفارقات بين السرقات والتناص، ويمكننا الآن أن نبنى عليها إجابة السؤال الأخير المطروح آنفا فنقول: إن السرقات الشعرية بمفهومها المعروف في تراثنا النقدى ليست هى الصورة القديمة أو العربية للتناص، وليست رديفا له، وإن تشابها شكلا وظاهرا؛ فالعبرة ليست بالتشاكل، وإنما بالقيم الداخلية للنصوص وتلاقحها وما تكتسبه من أبعاد فنية ورؤيوية من عمليات التناص الواعية والمعقدة. وقد رأينا الفروق الكبيرة القائمة بين التناص والسرقة في محطات كثيرة، إضافة إلى أن "الأبجدية المعاصرة لفهم التناص تقوم على نفى مفهوم (الملكية) في معناها الفردى الذى تدور حوله كل قضايا السرقات ومصطلحاتها الوصفية في البلاغة القديمة، عربية وغير عربية"(٥١).

وتتمة لما سبق فإن الصورة الأقرب - في رأينا - إلى التناص الواعى البارز هى (التضمين) بمفهومه الذى يعنى الأخذ من أى مصدر أدبى وبأى قدر كبيت من الشعر أو أكثر أو جملة أو تركيب وغيره، وسلكه في نص ما لعلاقة ما بينهما. ويكون في أجلى صوره وأكثرها قربا للتناص عندما يوظف بوعى ومهارة، وتتم الإشارة إليه، وفى هذه الحالة ينبغى أن يبتعد تماما عن مظنة السرقة، ليقترب من التناص ويصبح صنوه، والأقرب إلى مفهومه.

المقاصد التناصية (تكاملية الحمولات):

لا تتوقف قيمة التناص العمدى على مجرد التداخل أو هجرة النصوص إلى بعضها بعضا، إنما تعنى قيمته اعتبارات كثيرة أهمها التفاعل والدينامية والثراء الناتج عن إفراغ حمولات النصوص المجلوبة في عروق النصوص المكتوبة، بوعى من المبدع، وعلى نحو متعادل له مبرراته ووجاهته؛ لأن ذلك التناص هو تقنية حداثية خاصة، وليس هو السرقات ولا المعارضات ولا المقارنات ولا الإحيائية - كما رأينا - كما أنه يعتبر صورة من المعادل الموضوعى، خاصة حين يتجه إلى تلبس الشخصيات التاريخية؛ لإضاءة اللحظة الراهنة داخل النص.

وإذا كان التناص يعد بديلا عن فكرة انغلاق النص أو (النصية) لدى النقاد الجدد والبنيويين، فيمكننا اعتباره - من ناحية أخرى - تقنية أحادية؛ إذ لا يمكن الاعتماد عليه وحده في تحليل النصوص الأدبية والتعامل معها، وإنما يكون ذلك بجوار عناصر أخرى.

كما ينبغى الحذر من اتساع مفهوم التناص (بشكله العام) أو انـدياح هـذا المفهـوم ليشـمل كـل شيء؛ فالخطورة تكمن في المغالاة التـى تـؤدى إلى مثـل مـا حـدث قـديما في موضـوع السـرقات مـن التكرار والتمحل؛ ولأن ذلك يؤدى إلى عملقة النص وتجاوزه لكل الحدودكما رأينا عند نقاد ما بعـد البنيوية الذين تحول النص على أيديهم إلى كائن أسطورى يبتلع كل شيء.

وبناء على مفهوم التناص الـذى نتحـدث عنـه هنـا فـإن الـنص لا يكـون معـزولا عـن سـياقه التاريخى والاجتماعى؛ لأننا حين ننظر في (داخله) نستدعى (الخارج) الذى هو كامن فيه[٥٢]. وفى ظننا أن الأمر يتوقف على مدى استدعاء هذا الخارج، ومقدار التعامل معه من جهة النقد، والمسألة راجعة إلى النظر المتوازن المعتدل: فلا انغلاق يغفل كـل السـياقات الكامنـة في الـداخل، ولا انفتـاح مطلق يجعل العالم كله مطويا داخل النص، أو في قرص من الأسبرين، وإنما هى (التكامليـة) التـى تكتسبها النصوص حين تهاجر إلى بعضها بعضا؛ فتلتحم وتتآزر على نحو فاعل وهداف.

إن التناص الواعى المحكم يسهم في خلق القيم الفكرية والفنية داخل النص، ويؤدى إلى إنتـاج شعرية عالية مفعمة بالعمق والخصوبة والطزاجة، فهناك ـ على سبيل المثال ـ مواقـف أو مسـاحات مضيئة في عمق التراث يستطيع التنـاص أن يسـتدعيها؛ فنتوحـد معهـا، وتبقـى معنـا لتعلـى مـن قيمته، حين يصبح النص محملا بأصوات الماضى وملامحه ونكهته وبهائه؛ فيصنع في داخلنا ما لا تصنعه قراءة التاريخ وعلوم الأنثروبولوجيا وغيرها؛ لأنه يعيد صياغة هذا الماضى، ويمزجه بدلالات شتى، ويسوقه عبر رؤية حاضرة نحو بؤرة تتوائم معه وتشايعه، أو تتنكـر لـه وتفارقـه، أو تتقـاطع معه وتخالفه على نحو من الجرأة والمصادمة، وكلها حـالات تـؤدى إلى إمـداد الـذاكرة بمحصـلات منتقاة، وإثراء المناخ النفسى لدينا بكثير من الظلال والمعطيات، حـين تنفـتح الكـوى علـى خـبرات وآماد وجغرافيات ومواقف من التاريخ أو أساطير وأقوال وأفعال وأشخاص ذهبوا، وكل ذلـك يـأنس به الحاضر ويتفاعل معه، ويستبقيه في ضميره بحميمية بالغة.

وهنالك مسألة المثاقفة التى نعدها واحدة من قيم التنـاص وأهدافـه، ولكنهـا لا تعنـى مفهومـه بأية حال، والمثاقفة لها أهميتها حين تستخدم بقدر محسوب؛ فالإلـمام بالخطـاب الثقـافى للشـاعر يعنى قيمة ناجزة للنص وللمتلقى في آن، غير أن النص لا ينبغى أن يكون المجـال الأثـير لعمليـات المثاقفة المتزاحمة؛ فما هو إلا منطقة عبور للمعطى الثقافى أو محرض علـى التثـاقف، ويكـون ذلـك في إطار التعادلية؛ لأنه إذا حمل بتراكمات معرفية زائـدة تحشـد في فضـائه، فـإن ذلـك يـؤدى إلى انزياحه أو اختفائه تحت الركام.

إن تهجين النص وثراءه يأتيان من تلاقح الرؤى بينه وبين الخطوط الداخلة عليه مـن نصـوص أخرى؛ إذ هى محملة بمعطياتها التى تمتزج به، وتتقاطب معه متجهـة بـه إلى الأمـام (تحـديث)؛ لإنجاز أقصى حد ممكن من التناغم على مستوى الرؤية الشعرية، كما أنهـا تتخاصـب مـع عناصـر أخرى في بنية النص المكتوب والـنص المجلـوب صـاعدة إلى درجـة أعلـى، وذلـك (تـثمين للمنجـز الشعرى)، ولا نظن أن أحد النصين يمكنه الوصول منفردا إلى هذه الحالة.

وربمـا كـان احتشـاد الماضـى الناصـع داخـل الـنص مجـالا للطرافـة والجـدة ولـذة البحـث والاستنارة؛ لأن ذلك يخلق نكهته الخاصة في داخلنا، وحين يحدث فإنه يدفع بالناقد والمتلقـى إلى الاستزادة والتتبع، وربما استطاع تركيب أو جملة أو إلماحة شـعرية داخـل نـص مـا مثـل (عيـون ميدوزا) التى تتكرر في شعر السياب ـ أن تغرينا بإحدى مناطق الميثولوجيا فنرتادها بشغف، كما أن (عيون إلسا) قد تدفع بعضنا إلى قراءة أراجون، وما في شعره من المعانى النبيلة تجاه خروج العـرب من الأندلس، كذلك (فعيون المها) ربما تجعل المتلقى يتوحد مع ليالى بغداد العباسية علـى شـاطئ دجلة بالعراق، ويسعى إلى معرفة أثر المجتمع الحضرى في شعر البداوة القديم... وهكذا.

وإذا كان التناص الواعي يصنع ما يسمى بالمسافة الجمالية بين النصوص عن طريق إفراغ حمولات المستدعى في الحاضر، فإنه يدفع بدماء جديدة داخل النص، ويسعى إلى إنتاج شعرية متفردة، وخلق عالم من البكارة والدهشة، يقوم على ترسيخ الرؤية، وإعلاء قيمة الشعر؛ ومن هنا فلا نستطيع أن نعده مجانيا أو لمجرد الاستعراض، أو متجها إلى قيمة نفعية فحسب، ولكن قيمه ومراميه ينبغي لها أن تكون أبعد من ذلك وأعمق، وأن يتحلى استخدامه بغير قليل من الدهاء الفني.

وباستطاعة التداخلات النصية الواعية الجيدة أن تخلق مقاصد تحريضية داخل النصوص أو تبعث على الثورة والتصادم مع واقع معطوب أو مهزوم، وذلك على نحو ما نجد في شعر أمل دنقل أو عفيفى مطر، الذى يتحقق فيه معنى التجاوز، أو يعتنق اتجاهات بعينها كالمنافحة أو الهدم والتأسيس. "والمتابع لشعر الحداثة يدرك اتكاءه على وظيفة أساسية في عملية التناص، وهى محاولة امتلاك قدرات مجاوزة، تتيح له ممارسة فاعليته في العالم تدميرا وتكوينا، كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة"[٥٣].

إنتاج الشعرية المتناصة:

يحمل النص الشعرى بطبيعته كثيرا من الغبار الثقافى والشذرات غير النهائية من ركام المعرفة البشرية، وهو في الوقت ذاته "حلقة في سلسلة من النصوص التى تؤلف جنسه الأدبى، ويؤسس هذا الانتماء جينولوجية النص الذى تحكمه بغيره من النصوص الداخلة في شجرة نسبه علاقات فيها من معية المعاصرة بقدر ما فيها من قبلية التراث"[٥٤]، وكذلك المبدع الذى يقف وراء النص يعد بدوره كيانا متشابكا ومعقدا، من التراكمات والمحصلات الثقافية والمعرفية والنفسية وغيرها، يكون مصدرها الماضى أو الحاضر بكل معطياته وظلاله وتعقيداته، وكذلك التجارب والمواقف والقراءات والممارسات الحياتية الطويلة، وهو حين يوظف التناص ويعتمده لإنتاج شعرية متميزة، يتوجب عليه أن يكون على وعى تام باتجاه كلا النصين: الحاضر والمستدعى، مع مراعاة التوقيت المناسب للتداخل، وإفراغ الحمولات، عبر أوجه من التعالق القوى الذى يؤدى إلى الامتصاص الكامل، وحدوث عملية التلاقح أو التخصيب، ومن ثم التجاوز بالنص المستدعى إلى نقطة جديدة متقدمة داخل النص الحاضر، يكتسب معها قيمة أخرى لم تكن في الحسبان، وأزعم أن ذلك يتوقف - في جزء كبير منه - على جودة النص المجتلب، وحسن اختياره، وحرفية سبكه في جسد النص القائم الذى يتم إنتاجه، كما يتوقف على خصوصية اللحظة الشعرية وحرارتها.

ثمة مسألة قد يستهان بها، وهى الإشارة إلى مواضع التناص والإحالة إلى مصادره، وقد تترك سهوا أو عمدا من الشاعر، رغم مالها من أهمية وقيمة في إضاءة النصوص، ومن أمثلة الاهتمام بهذا الأمر ما نجده عند السياب أو عفيفى مطر وغيرهما، كما وجدناه عند إليوت على نحو واف مفصل، يعين القارىء، ويؤدى إلى نجاح مهمة الناقد، وتجنب مشكلات التأويل، كما يسهم - بقصد أو دون قصد - في خلق أجواء المثاقفة، التى يمكن اعتبارها بعدا إضافيا، يمنح الثراء والخصوبة على المستويين: الإبداعى والنقدى.

وتتنزه التناصات الواعية وما يصحبها من إحالات عن المغالاة والاستعراض، وحشد المقولات والمعلومات في فضاء النص أو حواشيه بلا مناسبة، ولكن تراعى طبيعة المجلوبات والاعتبارات الكمية بينها وبين النص. علما بأننا نعول على ثقافة الناقد وبصيرته.

من ناحية أخرى هناك شعراء يقومون بعمليات أشبه بالترصيع الذى يعتمد على النقل الحرفى أو المحور من نصوص أجنبية، ويتسترون عليها بإغفال الإحالات؛ مما يؤدى إلى التضليل وحيرة النقد إزاءها: هل يراعى الاعتبارات الأخلاقية فيعد ذلك سرقة أو انتحالا، أم يعتبر إغفال

الإحالات من قبيل السهو، وأن المقصود هو حالة تناص؟! وما مسوغات الناقد - حينئذ - لكى يتبنى اتجاها بعينه؟!

تلك التساؤلات تقود إلى التعرف على طبيعة المهام النقدية تجاه التناص القصدى، خاصة حين الوثوق بقدرات الناقد ووعيه الجيد بما يدور في وعى الشاعر ولا وعيه أيضا؛ فللنقد دوره الذى لا يقف عند حدود الرصد وتحديد المصادر، أو الاكتفاء بتعيين الخطوط الداخلة في بنية النص والوقوف عند آليات الاستدعاء فحسب، ولكنه يتعرض بعمق لنقاط التماس وأثر الحمولات في النصوص، وإلى أى مدى هى مجدولة معها، أو متماهية في سياقاتها، كذلك الكشف عن القيم الفكرية والفنية والمعمارية المضافة إلى النص وتحليلها، مع مراعاة البعد الزمنى أو التاريخى؛ لأن "الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما يقتضى أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتهما جميعهما"[٥٥].

والناقد في تصديه للمتناصات المختلفة يقترب كثيرا من لحظات الإبداع التى يعيشها الشاعر، وهو يضفر نصه بمستويات من نصوص أخرى ليصبح متجاوزا بها، وهذا النص المتجاوز يستلزم أن يسهر عليه نقد متجاوز كذلك، "وكما ينطوى النص على عمليات معقدة من الامتصاص والتشرب، فكذلك القراءة التى تطمح إلى التفسير، أو تعيد تركيب النص ولحظة الإبداع؛ بواسطة الكشف عن المقابسات الثقافية، وتقف على رموزها وتحولاتها"[٥٦]؛ ومن هنا فإن العملية النقدية تبدو متداخلة ومعقدة، كما هى الحال في العملية الإبداعية.

وثمة حيرة نقدية يمكن أن تحدث إزاء بعض النصوص، كما أن هناك أمورا يمكن أن تمر من تحت أنف الناقد، أو تلتبس عليه؛ لأسباب ربما تعود إلى الاستغلاق أو المراوغة التى هى من طبيعة النص الحداثى عموما، وقد تكون ناجمة عن قصور الأدوات النقدية نفسها، أو ابتعاد النقد عن المعايشة الحقيقية للنص، ينضاف إلى ذلك صعوبة تحديد المعيار الذى يمكنه أن يتلمس به ما هو من التناص من عدمه.

إن ذلك كله يضعنا أمام بعض الإشكاليات والأسئلة التى ما تزال ممدودة الأعناق عن دور النقد - وقد أصبح علما بأصوله ومقاييسه - ومدى ثقافة الناقد وخبرته، وآليات التعامل مع النص المتناص، مما يمكن أن يطرح على النحو الآتى:

(إشكالية: التناص / المواردة / النسيان)

لا جدال أن ثقافة الناقد، ونفاذ بصره، واتساع أفقه الرؤيوى، وما يتمتع به من الحصافة والذوق والمثابرة، بجانب الحنكة في التأويل تعد أسسا مهمة في عمله ومهامه، إلا أن النقد - وقد تحقق له ذلك كله - يمكن أن يأتى باردا موغلا في الذهنية وألعاب الرصد والإحصاء والوقوف عند هذا الحد. وما نتشوف إليه الآن هو نقد يستطيع إتقان كل ما سبق، وتجاوزه إلى مناطق متقدمة وتوجهات تجعل منه نقدا إبداعيا، يلتحم مع النص في حميمية ودفء، ويتوازى معه جماليا، طالما أمكنه ذلك؛ بحيث يغادر صرامته الأكاديمية دونما إخلال بمقتضياتها، وتلك معادلة صعبة لم يستطع تحقيقها إلا فئة قليلة من نقادنا الذين يمارسون هذا النقد الإبداعى على الساحة العربية الآن.

إن إشكالية: (التناص / المواردة / النسيان) يمكن اختزالها في السؤال الآتى: كيف يمكننا التفريق بين ما هو من التناص البارز أو العمدى وما ليس منه؟

لقد تحدث القدماء عن (المواردة) وهى تعنى اتفاق الشاعرين في ألفاظهما دون أن يسمع أحدهما بالآخر أو يطلع على شعره، وأطلقوا عليها أسماء مثل: (وقوع الحافر على الحافر) إلى غير ذلك، كما ساقوا لها الأمثلة والنماذج، ونود هنا الإشارة إلى تجربة ذاتية لناقد قديم هو أبو هلال العسكرى، الذى يقول عن هذه الحالة: "وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم، من غير أن يلم

به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمر عرفته من نفسى فلست أمترى فيه، وذلك أنى عملت شيئا في صفة النساء:

سفرن بدورا وانتقبن أهلة

وظننت أنى سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين؛ فكثر تعجبى، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما"[٥٧].

غير أن هناك أمورا قد تلتبس علينا؛ فلا نستطيع التيقن ما إذا كان النص المجلوب قد قصد إليه الشاعر وجلبه ليتناص معه، أم هو من قبيل المواردة، خاصة إذا كان النص غفلا من الإشارات والإحالات في حواشيه. فنحن ـ على سبيل المثال ـ حين نقرأ لإيليا أبى ماضى من قصيدته (الطين)[٥٨]:

قمـــــر واحد يطل علينا   وعلى الكوخ والبناء الموطد
إن يكن مشرقا لعينيك إنى   لا أراه من كوة الكوخ أسود

هل يمكننا أن نجزم أنه أخذ ذلك من قصة (حكاية شتاء) لشكسبير؛ حيث جاء على لسان برديتا ابنة ليونتس: "لقد كنت على وشك الرد عليه مرة أو مرتين؛ لأقول له: إن نفس الشمس التى تشرق على قصره، تشرق أيضا على بيتنا"[٥٩].

وعبر مثال آخر، هل يمكننا التيقن بوقوع التناص بين صلاح عبد الصبور وشكسبير في مشهد مد الحبل من الشرفة في (روميو وجوليت) وقول عبد الصبور[٦٠]:

جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار

في ظنى أن النقد لا يستطيع أن يقطع بشيء في مثل الحالتين السابقتين، وإنما هو واحد من احتمالات ثلاثة: إما أن يكون مقصودا من الشاعر وبوعى منه؛ فهو تناص قصدى بارز، أو يكون قادما من المختزن في اللاوعى ودون قصد؛ وهو هنا تناص غير قصدى، والاحتمال الثالث أن يكون مجرد توارد توافى عليه أبو ماضى في المثال الأول وعبد الصبور في المثال الثانى مع شكسبير هكذا دون اطلاع عليه. مع أن إهمال الإشارة إلى التناص في الاحتمال الأول يدخله في باب السرقات إن شئنا له ذلك.

أما النسيان فهو من طبيعة البشر، وهو أساس الفعل الشعرى، ومرجع العملية الإبداعية برمتها؛ حيث يسهم في تفجيرها واستمراريتها ما هو مختزن في ذاكرة المبدع، وما وراء ذاكرته من حصيلة شعرية ولغوية وثقافية متداخلة ومتشابكة، ثم اندفاق ذلك المخزون لحظة الكتابة. وقد فطن القدماء إلى مسألة النسيان، وتحدثوا عنها باعتبارها متغلغلة في عوالمهم الشعرية؛ مما حدا بناقد عربى معاصر أن يسمى الشعرية العربية القديمة (شعرية النسيان)[٦١].

وهناك (الوهم) وهو مترتب على النسيان؛ فالشاعر يتوهم أن الكلام من عنده بينما هو لغيره، وقد كمن في عقله الباطن، ثم انساب في لحظة ما إلى نص من نصوصه دون وعى منه.

على النقد إذن أن يراعى كل هذه الملابسات والإشكاليات في موضوع التناص، وأن يحاورها بوعى وهو يتعامل مع النص المتجاوز المكتنز بالعطاءات عبر تعالقه مع نصوص أخرى، وما يحويه من العمق أو الدهاء، وأن يطاول بقامته تلك النصوص العميقة المتفردة التى يقابلها أو يتخيرها، ليبقى الشعر الجيد ـ بعد ذلك كله ـ أكبر من مجموع النقد، ويبقى النقد الجيد هو الأقدر على السفر داخل النص.

الهوامش:

(١)محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عنانى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧.

(٢) القول هنا لجوليا كريستيفا أورده ليون سمفيل في مقال بعنوان (التناصية) وترجمة: محمد خير البقاعى ضمن كتاب آفاق التناصية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٩٨.

(٣) رولان بارت: نظرية النص، ضمن المرجع السابق (آفاق التناصية)، ص٤٢.

(٤)يتحدث جينيت عن (النص الجامع)، الذى يراه حاضرا في كل مكان عبر شبكة من الوجود اللغوى الكامل أو الناقص لنص ما في نص آخر. انظر: مدخل إلى النص الجامع، ت: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩، ص٧٠ وما بعدها.

(٥) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٨، ص٣٦١.

(٦) عبد العزيز حمودة: المرجع السابق: ص٣٧٢.

(٧) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى: إستراتيجية التناص، المركز الثقافى الغربى، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢١ وما قبلها.

(٨) محمد بنيس: الشعر العربى الحديث: الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٦، ص١٨١.

(٩) المرجع السابق، ص١٨٣، وهو يشير بذلك إلى دراسة قام بها عالم اللغة المعروف فردينانددو سوسير ونشرت في كتاب بعنوان: (الكلمات تحت الكلمات) سنة ١٩٧١، ويرى فيها أن النص تبنيه وتحركه نصوص أخرى ربما كان أقلها كلمة واحدة.

(١٠)نشر الأول بمجلة (علامات) جدة، ج٣، م١، مارس ١٩٩٢، ويمكن الاطلاع على الثانى ضمن كتاب (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص١٦١.

(١١)انظر ـ على سبيل المثال: النص والتناص: رجاء عيد، مجلة علامات، جدة، ج١٨، م٥، ديسمبر١٩٩٥.
ـ فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص: عبد الملك مرتاض، علامات، جدة، ج١، م١، مارس١٩٩١.
ـ التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعرى: شربل داغر، مجلة (فصول)، القاهرة، م١٦، ع١، صيف١٩٩٧.

(١٢) راجع ما كتبه جابر عصفور عن التناص في كتابه (ذاكرة للشعر)، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢. ص٢٥ وما بعدها، وما جاء عن: التناص في الشعر العربى، في كتاب عبد الواحد لؤلؤة (شواطىء الضياع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، وما أورده عبد العزيز حمودة عن التناص في (المرايا المحدبة)، وانظر كذلك حاتم الصكر (ترويض النص) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٨٤ وما بعدها.

(١٣)انظر قصيدة (فصل المبتدأ والخبر) من ديوان (رباعية الفرح)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠، ص٥١.

(١٤) قصيدة (إيقاعات الوقائع الخنومية) من ديوان (احتفاليات المومياء المتوحشة)، سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٦٩، والبيتان:

الله يعلـــم أنى لا أحبكمو ولا ألومكمو ألاّ تحبونى
لو تشربون دمى لم يرو شاربكم ولا دماؤكمو جمعا ترويّنى

(١٥) محمد الشحات، ديوان (مكاشفة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٧٢.

(١٦) أحمد حجازى: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٩.

(١٧) الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، المكتبة العصرية، صيدا وبيروت، ص١٨٦.

(١٨) انظر: ديوان على محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٥٢.

(١٩) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت، ص٢٣٧.

(٢٠) انظر ـ على سبيل المثال: أشكال التناص الشعرى، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية: أحمد مجاهد الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، وانظر كذلك: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر، للدكتور على عشرى زايد، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨.

(٢١) جابر عصفور: ذاكرة للشعر، مرجع سابق، ص٢٨ وما بعدها.

(٢٢) السابق، ص٣٤.
(٢٣) منهاج الأدباء وسراج البلغاء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٨٩.
(٢٤) ديوان: (والنهر يلبس الأقنعة) الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى، القاهرة، يناير ١٩٩٤، ص٢٠.
(٢٥) انظر قصيدة (زمان الوصل) للشاعر أحمد سويلم، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص٣٩١.
(٢٦) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٥٦٧.
(٢٧) ديوانه، ص٣٥٥.
(٢٨) شواطىء الضياع (مرجع سابق) ص٣١.
(٢٩) الأعمال الكاملة، ص٢٦٢.
(٣٠) المرجع السابق، ص١٠٧.
(٣١) ديوان (أحداق الجياد) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، والقصيدة الأولى (غريب في القرية) ص٥، والثانية (الراية) ص٣٠.
(٣٢) انظر ما جاء في كتاب (ترويض النص) عن محاولات المؤلف وغيره من النقاد لرصد أنواع من التناص بين القصيدة واللوحة، ص١٨٧ - ١٩٠.
(٣٣)محمد عبد المطلب: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، دار الأندلس، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص١٢١.
(٣٤) كتاب الصناعتين: تحقيق: على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابى الحلبى، القاهرة، د.ت، ص٢٠٢.
(٣٥) بدوى طبانة: السرقات الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص١١٣.
(٣٦) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨١، ص٤٣ وما بعدها.
(٣٧) محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربى، المكتب الإسلامى، بيروت، ط٢، ١٩٧٥، ص٢٠٩.
(٣٨) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص٣٦١ وما بعدها.
(٣٩) مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربى، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨، ص١٨٦ وما بعدها.
(٤٠) ورد الخبر في الموشح للمزربانى، ونقلته هنا عن عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبى، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢، ص٣١٦.
(٤١) المثل السائر: طبعة بولاق، ١٨٨٢، تصحيح وتنقيح: محمد الصباغ، ص٤٦٨.
(٤٢) انظر: الصناعتين، ص١٥٩.
(٤٣) مصطفى هدارة: مرجع سابق، ط القاهرة، ص٣٧.
(٤٤) كلام في الأدب: (دون بيانات)، ص٤٦.
(٤٥) الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨، ص٣٢١.
(٤٦) السابق، ص٣٢٨.
(٤٧) راجع ما جاء في كتابه: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس٢٠٠١، وذلك تحت عنوان (السرقات الأدبية / التناص) من ص٤٤٢ - ٤٥٧.
(٤٨) السابق، ص٤٤٥.
(٤٩) السابق، ص٤٥٣.
(٥٠) مصطفى هدارة، مرجع سابق، ط.بيروت، ص٢٢٠.
(٥١) جابر عصفور: ذاكرة للشعر، مرجع سابق، ص٥٠ ومابعدها.
(٥٢) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص٣٨.
(٥٣) محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص٥٠.
(٥٤) عاطف جودة نصر: النص الشعرى ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٥٤.
(٥٥) محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص١٢٥.

(٥٦) عاطف جودة نصر: النص الشعرى ومشكلات التفسير، مرجع سابق، ص١٨٧.

(٥٧) انظر الصناعتين، ص٢٠٤.

(٥٨) ديوان الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٦، ١٩٨٤، ص٤٠.

(٥٩) حكايات من شكسبير، ت. الشريف خاطر، مكتبة الأسرة، القاهرة، جـ٢، ص٢٢.

(٦٠) ديوان: الناس في بلادى، ضمن الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص٦٤.

(٦١) راجع: محمد بنيس، الشعر المعاصر (مرجع سابق)، هامش ص١٨٨، حيث أورد ما حكى عن خلف الراوية ونصيحته لأبى نواس بكثرة حفظ الشعر ثم نسيانه، على اعتبار المخزون خلف الذاكرة.

فى أعدادنا القادمة:

١ـ المصطلح العلمى العربى	محمد حسن عبد العزيز
٢ـ بيرخيليو بينييرا	طلعت شاهين
٣ـ الشفاهى والكتابى في اللغة والأدب	سعد العبد الصوبان
٤ـ إبداعية الشفاهى والكتابى محاورة نص شعبى	محمد حافظ دياب
٥ ـ أفكار حول تاريخ الرواية	توماس بافيل
	ت: محمد برادة
٦ـ ثقافات	كليفورد غيرتز
	ت: خالدة حامد
٧ـ المسـاراتُ الابستمُولوجيـة للبنيويـة	
ـ قراءةٌ في الأصول المعرفية ـ	عبد الغنى بارة
٨ ـ مقدمة لنظرية النوع النووى	علاء عبد الهادى
٩ ـ شكسبير وآفاق النقد من الرومانسية إلى أعتاب القرن العشرين	عصام الدين فتوح
١٠ـ وعى الذكورة والمرأة	حسين المناصرة

آفاق

ما التفكيكية ؟
نقاد ييل والشعر الرومانتيكى الإنجليزى

ماهر شفيق فريد

(١)

يؤرخ لظهور التفكيكية وهى واحدة من أحدث الاتجاهات النقدية على الساحة الأدبية فى وقتنا هذا بالورقة التى قدمها الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا[1] فى جامعة جونز هوبكنز الأمريكية عام ١٩٦٦ وعنوانها: "البناء والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية". وقد أتبعها بثلاثة كتب نشرت كلها بالفرنسية فى فرنسا عام ١٩٦٧، وترجمت فيما بعد إلى الإنجليزية تحت عناوين : "الكلام والظواهر"، و"فى علم الكتابة"، و"الكتابة والاختلاف". وتستوحى هذه الأعمال جوانب من فلسفة نتشه وفرويد وهيدجر ولغويات دى سوسير.

للتفكيكية تعريفات كثيرة تلتقى فى أمور، وتختلف فى أمور (وإن كان الاختلاف ينصب على مواضع التوكيد أكثر من انصبابه على بنية الفكر). وفيما يأتى بعض هذه التعريفات:

تقول كاتى ويلز : "نظرية التفكيك حركة ذهنية رجعية فى الفلسفة ونظرية الأدب بدأت فى فرنسا فى الستينيات بين كتاب مجلة Tel Quel : (يوليا كريستيفا، رولان بارت، سولير)، وارتبطت في الأساس بفلسفة جاك دريدا من ١٩٦٧ فصاعدا. جذبت اهتماماً ملحوظاً، ليس كله فى صالحها، وكانت أقوى ما تكون أثراً فى عمل النقاد الأمريكيين، أكثر مما هو الشأن مع البريطانيين، ومن أمثلتهم: بول دى مان، وج.هيليز، وآخرون ممن طوروا نوعهم الخاص من النقد التفكيكى المعروف باسم مدرسة ييل.

ويستخدم "التفكيك" أحياناً مرادفاً لـ "ما بعد البنيوية"، ولكن التفكيك فى الحقيقة أحد صور (وإن تكن صورة غلابة) حركة أكبر تسعى إلى تحدى بعض العقائد التى ظلت البنيوية[2] تجهر بها زمناً طويلاً. إن من أهدافها الأساسية "تفكيك النص"، وتدمير افتراضاته المسبقة، ونزع استقراره، وإزالة مركزه. وهى لا تنظر إلى تفسير النص على أنه استعارة معنى موضوعى "معطى" أعمق يتحكم فى بناء النص ويمنحه الوحدة، وإنما هى كشف لما هو عادة مكبوت، نعنى على وجه التحديد: الإمكانات اللامتناهية و"اللعب الحر" للمعانى. وكل تفكيك يفتح ذاته لمزيد من التفكيك. والنص ذاته يفسح المجال لـ "تناص" [مع غيره من النصوص]، ولعب المعانى ينتشر عبر مصادر النص. ونتيجة لذلك تذوب الحدود بين ما هو أدبى وسائر أنواع الخطاب. أضف إلى ذلك أن لغة المجاز لا يُنظر إليها على أنها فى المحل الأول أدبية : فكل لغة مجازية.

وكما قد يكون لنا أن نتوقع، فقد نُظر إلى التفكيك على أنه "تدمير" : عدمى، ضد ما هو حدسى، مفتوح للرُّخَص والتحليلات المغرقة فى الخيال، أو ما دعاه جيفرى هارتمان بفطنة:

Derridadaism (فى إشارة إلى حركة "دادا" الفوضوية التى سبقت السيريالية)، أو كما عبر عنه بيتر ميلن فى "ملحق التايمز الأدبى" (١٩٨٥) :

أتريد أن تعرف عقيدة
جاك دريدا ؟
دير ليس بالقارئ
ودير ليس بالكاتب
أيضاً.

والتفكيكية أيضاً تتعامل مع البدهيات (أو نوافل القول). فلئن كان الواقع وهماً، لئن كانت النصوص - والمؤلفون والقراء - قابلة للتفكيك فإنه لا يبقى فى أيدينا شىء: أما إذا كنا، كما هو بدهى، نعتقد أن لها وجوداً، فإن بمقدورنا فى هذه الحالة أن نناقشها على أنها موجودة. إن الماء يمكن أن يفككه العلماء إلى: هيدروجين، وأوكسجين، وعدد باعث على الدهشة من الجزيئات، ولكنه يمكن أن يناقش على أنه سائل، على مستوى مغاير. وحتى المقالة التفكيكية لا تستطيع أن تتجنب الافتراضات المسبقة والأسس التى تسعى إلى تدميرها، مهما يمكن من شأن لمعان عروضها البلاغية، ومهما تكن رغبة دريدا فى أن يحمى مصطلح "تفكيك" ذاته والمصطلحات المرتبطة به (انظر مثلاً Différance اختلاف / إرجاء) من تثبيت إشارتها.

ومع ذلك فإن من هم على استعداد للتصارع مع تعقيدات أسلوب دريدا وفكره وانغماسهما الذاتى سيجدون الكثير الذى يتحدى - مصيباً - السنة النقدية، ويقدم منظوراً طازجاً للنظر إلى اللغة بوصفها نظاماً من العلامات، إلى الكلام والكتابة، إلى أفكار اللغة "الأدبية"، وإلى نشاط التفسير ذاته. والتفكيكيون الأمريكيون بخاصة قد أدوا الكثير من أجل إعادة الاعتبار إلى البلاغة موضوعا جديرا بالاهتمام النقدى الجاد" (كاتى ويلز، معجم علم الأسلوب، الناشر لونجمان : لندن ونيويورك ١٩٩٥، ص ١٠٧-١٠٩).

ويقول سيمون بلاكبيرن : "التفكيك مدخل شكىّ إلى إمكانية المعنى المتسق، بدأه الفيلسوف الفرنسى دريدا. ليس ثمة نقطة ذات امتياز - كنية المؤلف أو الاتصال بواقع خارجى - تخلع دلالة على النص. هناك فقط فرصة لا محدودة للتعليق أو النص الجديد (وهى نسخة لغوية من الاعتقاد المثالى بأننا لا نستطيع أن نفلت من عالم أفكارنا الخاصة). والقراءة التفكيكية للنص تهدم دلالته الظاهرة بالكشف عن التعارضات والصراع بداخله. وعلى أية حال فلما كان محالاً أن نصطنع نقطة استطلاع ذات دلالة فوق النص، فمن المسلم به أحياناً أن التفكيك يترك كل شىء كما كان عليه : إن محاولته أن يفكر في ما لا يمكن التفكير فيه تتقدم مع الجناس اللفظى والنكات كما تتقدم مع الحجج المعترف بها. والغموض الذى يبدو مقصوداً لكثير من الكتابات التفكيكية قد جنح إلى إثارة غضب الفلاسفة الأكثر سُنيةً". (سيمون بلاكبيرن، معجم أكسفورد للفلسفة، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٩٤، ص ٩٥).

ويقول مارتن جراى : "التفكيك عنوان عام لنظريات نقدية جذرية معينة تنقح عقائد النقد البنيوى وتنميها. وقد نشأ الكثير من أفكار التفكيك من ثلاثة كتب للفيلسوف الفرنسى جاك دريدا نشرت جميعها فى فرنسا فى ١٩٦٧، وترجمت إلى الإنجليزية تحت العناوين الآتية : "الكلام والظاهرة" (١٩٧٣)، و"فى علم الكتابة" (١٩٧٦)، و"الكتابة والاختلاف" (١٩٧٨). إن كتب دريدا عصّية على القراءة، وهو يستبيح الحرية فى نحت مصطلحات جديدة لتصوراته، وإن لم تشع كلها فى مناقشة الأدب.

يعتقد دريدا أن كل الأفكار عن وجود معنى مطلق فى اللغة ("مدلول متعال") خطأ. ويجادل قائلاً إنه حتى فى الكلام فإن الفكرة القائلة بأن المتكلم قد يكون مالكاً بصورة كاملة لدلالة الكلمات

المنطوقة، ولو للحظة من الزمن، غير مبرهن عليها وافتراض زائف. ومع ذلك فإن هذا الافتراض عن الكلام والكتابة (حيث لا يوجد - حتى - وعى للمتكلم حاضر ليجعل المعنى صحيحاً) قد سيطر على الفكر الغربى، ويجب أن يكون هدف الفيلسوف والناقد هو "تفكيك" فلسفة الماضى وأدبه للكشف عن هذا الافتراض الزائف والكشف عن المفارقة الأساسية القارّة فى قلب اللغة. وكما هو الشأن فى التحليل البنيوى، ينظر دريدا إلى أى تقرير فردى على أنه معتمد، فى معناه، على علاقته بنظام اللغة المحيط به. إنه لا يمكن أن يستمد معناه إلا بـ الاختلاف (وهو ما يدعوه دريدا : Différance) عن كل المعانى الأخرى المكنة، وهو بلا حدود من حيث العدد. وليس ثمة ما هو ممكن أكثر من التأثير الوهمى للمعنى فى اتصاله بهذه القراءات المكنة المختلفة اللامحدودة : فالمعنى لا يكمن فى الدال. وتفسير المعانى هو بالتالى حركة لا نهائية لايمكن أن تصل إلى مدلول مطلق نهائى. وهكذا فإن "لعب الدلالة" لا نهائى (كانت كلمة "لعوب" كلمة ارتضاء أثيرة لدى النقد فى ثمانينيات القرن العشرين). و"تفكيك" النص لا يعدو أن يكون أن نبين كيف أن النصوص تفكك ذاتها بسبب هذا اللاتحدد الأساسى فى قلب اللغة. ومن أسباب صعوبة كتابة دريدا أنه على ذكر من كون نصوصه تُفكِك ذاتها.

إن "التفكيك" يهاجم أساس الدرس والفكر الغربيين، وأفكار دريدا قد تُنولت ونُميت وهُوجمت بضراوة فى أمريكا بخاصة. أما النقد البريطانى، بتوكيده التعليمى البراجماتى القوى، فقد جنح إلى أن يتلكأ فى حلبة النزاع النظرى التجريدى بدرجة عالية. وأغلب الدراسات البريطانية للنظرية النقدية تتألف من إعادة تشغيل وشرح لأفكار نشأت فى فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية. وكلمة "تفكيك" كثيراً ما تُستخدم الآن لمجرد الإشارة إلى الكشف عن معان مخبوءة جزئياً فى نص، خاصة تلك التى تضئ أوجه علاقته بسياقه الاجتماعى والسياسى، كما هو شائع فى النقد الماركسى. بل إن كلمة "يفكك" - فى أضعف استخداماتها - قد لا تعنى أكثر من الكشف عن الطريقة التى يكون بها المعنى فى أى نوع من النصوص "بناء أو تفسيراً" من جانب الكاتب أو القارئ، قابلاً للتشريح من جانب الناقد، الذى يتعين عليه هو الآخر أن يبنى معنى": أو بكلمات أخرى غدت "يفكك" كلمة رطانة بمعنى "يحلل" أو "يفسر". (مارتن جراى، معجم المصطلحات الأدبية، الناشر : لونجمان، هارلو ١٩٩٤، ص ٨١-٨٢).

ويقول كريس بلديك : "التفكيك مدخل شكىّ فلسفياً إلى إمكانية المعنى المتسق فى اللغة، بدأه الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا فى سلسلة أعمال نشرت فى ١٩٦٧ (وفيما بعد تُرجمت تحت عنوان : الكلام والظاهرة، وفى علم الكتابة، والكتابة والاختلاف)، واصطنعها عدة نقاد أدبيين رواد فى الولايات المتحدة - بجامعة ييل خاصة - منذ مطلع سبعينيات القرن العشرين فصاعدا.

دعوى دريدا هى أن الموروث الغربى الغالب للفكر قد حاول أن يرسى أسساً لليقين والصدق بقمع عدم الثبات اللامحدود للغة. وهذا الموروث الذى يركز على الكلمة قد سعى إلى منبع أو ضمانة مطلقة للمعنى ("مدلول متعال") يمكن أن يمركز أو يثبت لا يقينيات الدلالة، وذلك من خلال مجموعة من "الهرميات العنيفَة" تعطى الامتياز لمصطلح مركزى على آخر هامشى : للطبيعة على الثقافة، للذكر على الأنثى، وأهم شيء للكلام على الكتابة. والشك "المركز على الصوت" فى الكتابة على أنها طفيلىّ على صدق الكلام هدف حاسم لمدخل دريدا التدميرى للفلسفة الغربية؛ حيث يعكس الهرميات التصورية ويذيبها؛ لكى يبين أن المصطلح المكبوت المهمش قد ظل دائماً يلوث المصطلح المميز أو المركزى. وهكذا فإن دريدا، إذ يستوحى نظرية سوسير فى العلامة[٣]، يحتج قائلاً إن الهوية الذاتية المستقرة التى نعزوها إلى الكلام بوصفه المصدر الصادق للمعنى وهمية؛ وذلك لأن اللغة تعمل بوصفها نظاماً مقفلاً على ذاته من الاختلافات الداخلية أكثر مما هى مصطلحات إيجابية أو حضورات : والكتابة، التى لا تحظى بالثقة فى "ميتافيزيقا الحضور"

الغربية ؛ لأنها تكشف عن غياب أى صوت يضفى الأصالة، هى بهذا المعنى سابقة منطقياً على الكلام.

وتصور دريدا المركزى (وإن كان لا يجب من حيث المبدأ أن يشغل مثل هذا المركز "التراتبىّ") مقدم فى نحته لمصطلح différance، وهى كلمة فرنسية مركبة تجمع بين "الاختلاف" و "الإرجاء" لتوحى بأن الطبيعة الاختلافية differential للمعانى فى اللغة تؤجَل أو تؤخَر دون توقف أى معنى مقرر : فاللغة سلسلة لا متناهية أو "لعب للاختلاف / الإرجاء" تحاول الخطابات المركزة على الكلمة عبثاً أن تثّبتها فى مصطلح أصلى أو لا نهائى لايمكن بلوغه قط. والقراءات التفكيكية تتتّبع فى النص البلبلة أو التعارض الداخلى الذى يدمر ادعاءه أى معنى متسق : أو هى تبيّن كيف أن النصوص يمكن النظر إليها على أنها تفكك ذاتها. واتجاه دريدا الصعب القائم على مفارقة إزاء الموروث الميتافيزيقى يسعى إلى هدمه، بينما يدعى أيضاً أنه ليس ثمة نقطة استطلاع ذات امتياز يمكن منها تحقيق ذلك من خارج لاثَبات اللغة. هكذا يدمر التفكيك شكيته الجذرية الخاصة بالإقرار بأنه يترك كل شىء على ما كان عليه بالضبط : إنه جهد متناقض ذاتياً، بلا حياء، للتفكير فى "ما لا سبيل للتفكير فيه"؛ وذلك كثيراً باللجوء إلى مصطلحات جديدة وجناس وغير ذلك من ألوان اللعب اللفظى. ورغم أنه كان فى البداية موجهاً ضد الدعاوى العلمية للبنيوية فى العلوم الإنسانية فقد رُحب به بحماسة فى الدراسات الأدبية بجامعة ييل وغيرها من الأماكن فى العالم الناطق بالإنجليزية؛ جزئياً لأنه لاح أنه يضع المشكلات الأدبية للغة المجازية والتفسير فوق دعاوى الفلاسفة والمؤرخين أنها صادقة، وجزئياً لأنه فتح إمكانات لا محدودة للتفسير. وكتابات بول دى مان وباربارا جونسون وج. هيليز ميلر وجيفرى هارتمان فى سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته قد طبقت، ومدت تصورات دريدا إلى القضايا النقدية للتفسير، ومالت إلى تحدى وضع نية المؤلف أو العالم الخارجى مصدرا للمعنى فى النصوص، ووضعت موضع المساءلة الحد بين النقد والأدب. وقد تعرض هؤلاء التفكيكيون وغيرهم لهجوم عنيف بتهمة العدمية الدوجماطيقية والغموض المقصود". (كريس بلديك، قاموس أكسفورد الوجيز للمصطلحات الأدبية، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٩١، ص٥١-٥٣).

ويقول جوزيف آدمسن : "كان للتفكيك، وهو مدرسة فلسفية نشأت فى فرنسا فى أواخر ستينيات القرن العشرين تأثير هائل فى النقد الأنجلو ـ أمريكى. والتفكيك ـ الذى هو إلى حد كبير من خلق ممثله الأكبر جاك دريدا ـ يفسد نظام الموروث الميتافيزيقى الغربى. إنه يمثل استجابة معقدة لمجموعة متنوعة من الحركات النظرية والفلسفية فى القرن العشرين، أبرزها الظاهراتية الهوسرلية[٤]، والبنيوية السوسيرية والفرنسية، والتحليل النفسى الفرويدى واللاكانى. ويمثل عمل دريدا فى آن واحد مواصلة ونقدا لـ "تفكيك" هيدجر الفلسفة والميتافيزيقا ولجدل نتشه الموجه إلى هذا الموروث الفكرى ذاته.

وعند دريدا أن مهمة التفكيك مزدوجة : أولاً - أن يكشف عن الطبيعة الإشكالية لكل الخطابات "ذات المركز" : تلك التى تعتمد على تصورات من قبيل الصدق أو الحضور أو الأصل أو ما يعادلها. ثانياً - أن يقلب الميتافيزيقا بإزاحة حدودها التصورية. إن التفكيك يسعى إلى أن يسكن هوامش الأنساق التقليدية للفكر كى يمارس ضغطاً على تخومها، ويختبر أسسها غيرالمتحنة. وبديلا لانتقادات الموروث الميتافيزيقى، الذى يرى دريدا أن بقاياه مازالت جزءاً لا يتجزأ من كل من البنيوية والظاهراتية، يحتفل التفكيك بالتفسير اللامحدود، ويلعب سيمانطيقى غير مقيد لم يعد مشدوداً إلى أى مدلول. ومهما يكن من أمر، فإن هذا اللعب غير المقيد لا ينبغى أن يُحمل على أنه يعنى أن التفكيك يناصر بصورة ساذجة التفسير "الذاتى" أو "الحر". وإنما يجادل دريداً قائلاً، بالأحرى، إن إمكانية الدلالة عموماً تعتمد على تأثير انتشار غير قابل للاختزال، على حقيقة

مؤداها أن تجول المعنى هو الوضع الذى لاسبيل لتجاوزه لإنتاج المعنى".

ويقول جوزيف آدمسن عن تاريخ التفكيك : "رغم أن تأثير التفكيك كان ملحوظاً فى فرنسا أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن العشرين، فإنه كان أشد ما يكون دلالة فى الولايات المتحدة الأمريكية، وقد نما طوال السبعينيات ومطلع الثمانينيات، وغدا لبعض الوقت بؤرة مناظرات ملحوظة وخلاف بين نقاد الأدب ودارسيه، ورأى بعضهم فيه عدمية نقدية. وفى الولايات المتحدة كان أشهر ممثليه وأكثرهم إيحاءً: بول دى مان، الذى ما لبث مع ج.هيليز ميلر، وباربارا جونسون وجيفرى هارتمان وهارولد بلوم وآخرين أن كوّن "مدرسة ييل".

ويمضى جوزيف آدمسن قائلاً عن التفكيك فى الولايات المتحدة : "رغم أن عمل دريدا شغل مكاناً بارزاً فى فرنسا، فقد ظل دائماً واحداً بين أعمال كثيرة صاخبة. وإنما كان للتفكيك أكبر تأثير ذى مغزى فى الولايات المتحدة. فى البداية كان التفكيك مرتبطاً بعدد من الأساتذة فى أقسام الأدب المقارن والإنجليزى بجامعة ييل، حيث كان دريدا يُدّرس حلقة بحث سنوية من ١٩٧٥–١٩٨٥ . وُلدت "مدرسة ييل" فى مطلع السبعينيات مع صدور كتاب بول دى مان الافتتاحى "العمى والبصيرة" (١٩٧١) الذى صاغ موقفاً نقدياً قائما على مفارقة تتمثل فى أن التفسير إساءة تفسير، وأن "البصيرة" الوحيدة تأتى من خلال غلط، وأن الطريق الوحيد الصادق إلى المعرفة بالنصوص الأدبية إنما يكون من خلال عمى المرء : أى من خلال افتراضات مسبقة تلقى ضوءاً على موضوع التفسير فقط بإغماضه فى الوقت ذاته. وحول دى مان تكونت جماعة فضفاضة الارتباط مكونة من زملائه وتلاميذه فى ييل. ونظرية هارولد بلوم فى إساءة الفهم أو إساءة القراءة الشعرية باعتبارها منبعاً للقوة التخيلية تربط موقفه البالغ الاختلاف بموقف دى مان. وما زال ج. هيليز ميلر، الذى يعد موقفه النقدى أقرب المواقف إلى دى مان، واحداً من أقوى أنصار التفكيك. أما جيفرى هارتمان فكان أقرب إلى أن يكون شارحاً لأفكار دريدا بوصفه كاتبا تخيليا منه إلى أن يكون من المؤمنين بالتفكيك. وكان نشر كتاب "التفكيك والنقد" (١٩٧٩) ـ وهو مجموعة مقالات لدريدا والنقاد الأربعة المذكورين أعلاه ـ أقرب شيء إلى أن يكون تقريراً برنامجياً صادراً عن "المدرسة". (جوزيف آدمسن، موسوعة المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٢٥–٢٦، ٢٩).

ويقول جوزيف تشايلدرز وجارى هنتزى : "نَحَتَ مصطلح "التفكيك" الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا الذى استخدمه ليصف نوع المجهود النقدى الذى يناصره. كانت أكثر النقاط المرجعية مباشرة" عند دريدا هى فكرة البناء. وبعضٌ من أشهر مقالاته يعالج أسلافه البنيويين (ومن أمثالها مقالاته عن سوسير فى "فى علم الكتابة"، وعن ليفى ستروس فى "الكتابة والاختلاف"). وهكذا فإنه إذا كانت البنيوية ترمى إلى "بناء" نظام العلاقات المنطقية الحاكمة توزيع العناصرالفردية فى النص، فإن التفكيك هو – بين أشياء أخرى – نقد للبنيوية، ينظر إليها على أنها ببساطة حلقة أخرى فى تاريخ الميتافيزيقا. وإذ يغذوه موروث فلسفى يشمل شخصيات محطمة للأوثان كنتشه وهيدجر، ممن يُشّكل عملهم نقداً مستمراً للميتافيزيقا الغربية، يجادل دريدا قائلاً إن الأنساق الميتافيزيقية أبنية "ذات مركز"، تعتمد على منطق أشبه بالمفارقة، يُنظر فيه إلى المركز على أنه فى آن واحد حاضر فى البناء ومستقل عنه . والعلاقة بين المركز والبناء، فى أبسط أشكالها، تتبدى فى صورة تعارض هرمى يُفهم فيه المصطلح من المصطلحات على أنه يجسد الصدق، والآخر مجرد نسخة شاحبة منه : الجوهر /المظهر، الروح / المادة، أو – وهذا مهم بصورة خاصة فى نظر دريدا – الكلام / الكتابة. وهذا التعارض الأخير هو نوع الميتافيزيقا التى دعاها دريدا التمركز حول الكلمة، وهو يكشف عن المنطق الغريب للتكملة التى – عندما نخضعها لقراءة تفكيكية – يمكن أن نرى أنها تدمر العملية التى بها يمكن القول إن قطعة من الكتابة تنتج معنى. وهكذا، فبدلاً من أن تظهر الكتابة على أنها مجرد تمثيل للصدق الحاضر فى الكلام، فإنها تتبدى على ما هى عليه

فعلا بحسب دريدا : حقل للعب اللامحدود يتسم بحركة الاختلاف / الإرجاء.

ومنذ البداية كان للتفكيك صلة واضحة بالنصوص الأدبية؛ وذلك لأن توجهه الفلسفى شبيه بذلك الذى نجده فى قسم كبير من الأدب الحديث، ولأن تلاعبه ووعيه الذاتى بخصوص اللغة يضفيان على الكتابة التفكيكية نكهة أدبية متميزة. ولما كانت الافتراضات الميتافيزيقية المسبقة تتدعم من الناحية الفعلية باللغة ذاتها (كما بينّ نتشه فى شذرته المسماة "حول الصدق والكذب بمعنى خارج الأخلاق") فإن المرء لا يستطيع ببساطة أن يستخدم اللغة لكى يجادل ضد الميتافيزيقا لصالح طريقة أخرى للتفكير. وبدلاً من ذلك تتخذ الكتابة التفكيكية شكل تعليق على نصوص أخرى وترمى إلى تحويل لغة تلك النصوص ضد ذاتها؛ وذلك عادةً باللعب على العلاقة التعارضية أو "التى لا يمكن تقريرها" بين المستويات الحرفية والمجازية للنص (رغم أن الميل إلى اختزال التفكيك إلى منهج للقراءة أو، بالتأكيد، حصر المصطلح داخل حدود أى تعريف قد هاجمه بشدة كثير من معتنقيه).

والتفكيك ـ كما مارسه دريدا ذاته فى كتبه الأولى: ("الكتابة والاختلاف" و"فى علم الكتابة" وكلاهما صادر فى ١٩٦٧) فضلاً عن نقاد مدرسة ييل مثل: بول دى مان، وج.هيليز ميلر ـ قد كان واحداً من أكثر الحركات تأثيراً فى النقد الأدبى الأمريكى فى العقدين الماضيين [نُشر هذا فى ١٩٩٥]. أضف إلى ذلك أن الاتجاه المعادى للميتافيزيقا، أو كما يُدعى أحياناً المعادى للذاتية، للتفكيك قد أثبت أنه مُوحٍ بدرجة عالية لنقاد يعملون فى حقول أخرى متنوعة. وبعضهم يستخدم الآن كلمة "تفكيك" بمعنىً واسع لكى تشير إلى أى نشاط ذهنى بعد البنيوية (كذلك استخدمه على نطاق واسع الصحفيون الذين لا يعنى لديهم أكثر من أن يكون مرادفاً لـ "التحليل" أو "إزالة الغموض"). وأخيراً فإن التفكيك قد تعرض للهجوم من كل من اليمين السياسى واليسار السياسى؛ لاتجاهه إلى مساءلة كل القيم، وعزوفه عن إقامة تفرقات تاريخية أو ثقافية ذات معنى بين نسق ميتافيزيقى وآخر، ولما يُعتبر فى كثير من الأحوال توكيده المسرف لفكرة النصية". (جوزيف تشايلدرز وجارى هنتزى (محرران) معجم كولومبيا للنقد الأدبى والثقافى الحديث، مطبعة جامعة كولومبيا، نيويورك ١٩٩٥، ص ٧٣-٧٥).

هذه التعريفات للتفكيكية (ومعذرة لما بين بعضها وبعض من تكرار، فقد أردت أن أترجمها كاملة"، وألا أتحيفها) تجمع على أن التفكيكية استراتيجية تنظر بعين الشك إلى إمكانية وجود معنى متسق فى النص الأدبى، وتؤكد – على العكس من ذلك – أن النصوص لا ينضب لها معين من حيث المعنى، وأنها تشتمل على لعب حر للعلامات اللغوية، وتفكك نفسها بنفسها: بمعنى أن النص قد يقول شيئاً، ويمارس شيئاً آخر. وهى تركز على التناقضات الداخلية فى بدن النص وألوان الإبهام التى ينطوى عليها. من هنا نجدها تفسح مجالاً رحباً لاختلاف التفسيرات، وتؤكد استعصاء الوقوع على معنى محدد للعمل. كما أنها تجنح إلى إزالة الحدود بين النقد والإبداع؛ فالمقالة النقدية التى يكتبها شاعر مثل كولردج أو أرنولد هى فى حد ذاتها عمل إبداعى كقصائدهما.

ويحتفى التفكيكيون بمواضع الخلخلة أو القلقلة فى النص Aporias. و"الأبوريا" كلمة يونانية تستعمل للإشارة إلى مشكلة فلسفية لا حل لها تظل رغم ذلك تجتذب المفكرين، لا لأنها تمثل تحدياً، وإنما لأنها مركوزة فى سلسلة الفكر التى يتابعها الفلاسفة. إن وضع السؤال وجهاً لوجه أمام مشكلة لا حل لها هو هدف المنهج السقراطى : فعند ذلك فقط يدرك السائل أنه لا يعرف. وإدراك عدم المعرفة هو بداية البحث التعاونى. (انظر محاورة أفلاطون "مينو"). أما عند أرسطو فالأبوريا تتمثل فى تساوى صحة حجج متضادة. والوظيفة المنهجية لافتراض هذه الحجج هى شحذ تقرير المشكلة وإعداد حل لها ". (انظر مادة "أبوريا" بقلم ماريو فالديس فى "موسوعة

المصطلحات الأدبية المعاصرة"، ص٥٠٧). الأبوريا مرادفة للتردد والبلبلة والاضطراب والشك.

التفكيكية إذن استراتيجية للقراءة، تصور يركز على عدم ثبات المعنى، هدفه إعادة بناء النص بوصفه موضوعا ثريا مفهوما من جديد، ويحاول التفكيك أن يُفجّر (استعارة دريدا) العلاقة الأصيلة بين "الأعلى" و "الأدنى". ويؤكد دريدا أن نزعة مركزية اللوجوس (الكلمة) Logocentrism تسم الفكر الغربى: بمعنى أن المعنى يُتصور على أنه يوجد مستقلاً عن اللغة التى يُوصل بها، ومن ثم فهو ليس خاضعاً للعب اللغة، ويسعى دريدا إلى القضاء على أى اندماج بين الدال والمدلول. إن الاستقلال السيميوطيقى للكتابة يستتبع أن المعنى يُرجأ دائماً؛ حيث إن من شأن الكتابة أن تنتج المعنى فى عدد غير محدود من السياقات الممكنة التى قد توجد فى المستقبل.

أدخل دريدا على الفكر المعاصر فكرة الـ Différance (الاختلاف / الإرجاء) : إن الكلمات تتحدد باختلافها عن سائر الكلمات، وأى معنى يؤجَل إلى ما لا نهاية؛ إذ تفضى بنا كل كلمة إلى كلمة أخرى فى نسق الدلالة. واللغة لا يكون لها معنى إلا إذا فرض القارئ معنى ثابتاً على الكلمات. والقراء يبحثون عن مثل هذا المعنى؛ لأنهم ملتزمون بفكرة الحضور، فكرة أنه يجمل أن يكون هناك محال إليه referent، وأنه يجمل بالكلمات أن يكون لها معنى من حيث علاقتها بحضور ما خارج النص. (انظر جون بكِ ومارتن كويل، المصطلحات الأدبية والنقد، الناشر : ماكميلان، مقاطعة هامشير، طبعة ١٩٨٧، ص ١٦٥-١٦٦).

فى ضوء ما سبق أتقدم، فى الأقسام التالية من هذه المقالة، إلى فحص واحد من التجليات المهمة للتفكيكية : نقاد جامعة ييل الأمريكية وإعادتهم قراءة الشعر الرومانتيكى الإنجليزى فى مده الأعظم.

(٢)

انتقلت أفكار دريدا إلى الولايات المتحدة الأمريكية على أيدى أربعة نقاد من أساتذة جامعة ييل هم : بول دى مان (١٩١٩-١٩٨٣)، و ج.هيليز ميلر (١٩٢٨-)، وجيفرى هارتمان (١٩٢٩-)، وهارولد بلوم (١٩٣٠-). وسأقتصر هنا على تناول أول هؤلاء الأربعة وآخرهم لقيود المساحة من ناحية، ولأن هذين الاثنين كانا، من ناحية أخرى، أعظم التفكيكيين الأمريكيين أثراً.

بول دى مان: ناقد بلجيكى المولد يتحرك بحرية بين ثلاث لغات هى: الألمانية والفرنسية والإنجليزية، وتلتقى فى عمله جدائل من نقد نتشه للموروث الميتافيزيقى الغربى، وظاهريات هوسرل، وأونطولوجيا هيدجر، ووجودية سارتر، وما بعد بنيوية دريدا. وأهم كتبه هى: "العمى والبصيرة"، و "بلاغة الرومانسية"، و "كتابات نقدية". وفى هذه الأعمال يعمد دى مان إلى لون من "القراءات البلاغية" أو دراسة اللغة المجازية فى النصوص التى يتناولها سواء كانت لروسو أو رلكه أو الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز، مُفرّقا بين "المجاز" (الذى يسم نصوص الحداثة) و "الكناية" (التى تسم نصوص ما بعد الحداثة)، أو بين "الرمز" و"الخطاب". والأدب ساحة توتر بين ما هو أجرومى (نحوى) منطقى من ناحية وبلاغى من ناحية أخرى، وليس مجلى اعتبارات جمالية.

تلقى دى مان دراسته فى أوروبا، ومهما يكن من أمر فقد قضى أغلب حياته المهنية مشتغلاً بالتدريس فى جامعات أمريكا الشمالية. وعند وفاته كان يشغل منصب "أستاذ سترلنج للإنسانيات" بجامعة ييل. كان يُنظر إليه، على نطاق واسع، على أنه أقوى عقل وأعمق عقل فى مجموعة النقاد والمنظرين الأدبيين الذين - إذ استلهموا جزئياً عمل دريدا - جعلوا من ييل مركزاً للتفكيك فى سبعينيات القرن العشرين. ومن المحقق أنه - بالمقارنة بسائر الأعضاء الذين قادوا تلك الحركة - كان أقلهم ميلاً إلى اللعب الذهنى وأشدهم اتساماً بالطابع الذهنى الصارم. كان موضع

توقير عظيم من زملائه وطلبته، وقد نُعى - قبل الأوان - على نحو واسع النطاق فى مجتمع الدارسين والأكاديميين.

يتألف عمل دى مان فى أغلبه من مقالات طويلة عن بعض النصوص والمشكلات الرئيسة لذلك الخليط البينّى من الأدب والفلسفة واللغويات الذى صار يُعرف باسم "النظرية". وقد جُمعت أهم هذه المقالات فى كتابيه : "العمى والبصيرة : مقالات فى بلاغة النقد المعاصر" (١٩٧١، طبعة منقحة ١٩٨٥)، و"ألجوريات القراءة : اللغة المجازية عند روسو ونتشه ورلكه وبروست" (١٩٧٩). ومن الصعب تلخيص عمله؛ حيث إنه مكرس للإبانة عن أن جهد تثبيت الحقيقة فى اللغة جهد محتوم ومستحيل فى آن واحد. وهذه الرابطة المزدوجة - التى يتخذ منها سائر التفكيكيين رخصة لمتابعة المعنى بقدر ما يستطيع تفننهم الهرمينوطيقى أن يحملهم - يتقبلها دى مان بروح من التورية الساخرة الرواقية. وهذه الروح تتجلى على أوضح الأنحاء فى مقالته المسماة "مقاومة النظرية"، وهى مقالة متأخرة تحدد وضع دى مان بوضوح وقصد فى العبارة، وتتناول مباشرة (وتاريخياً) خيط العلاقات بين النظرية والممارسة فى الدراسات الأدبية ("الممارسة" بمعانيها المتعددة من نقد ودرس وتعليم).

إن ما يجعل اللغة وسيطاً لا يُعتمد عليه لتقرير الحقائق البسيطة فى رأى دى مان (ورأى نتشه وهو كاتب يدين له دى مان بالكثير) إنما هو مكونها البلاغى أو المجازى. إن البلاغة تخرب باستمرار الأنظمة المجردة للأجرومية والمنطق (يتبنى دى مان القسمة المدرسية للغة إلى هذه المجالات الثلاثة) . والأدب - الذى يزهو ببلاغيته - يتجنب سوء الطوية لسائر أنواع الخطاب التى تحاول أن تكبت هذه البلاغية أو تنكرها - بما فى ذلك خطاب النقد الأدبى والتاريخ الأدبى التقليديين. وإذا "لم يكن من المؤكد قبلياً أن الأدب مصدر يُعتمد عليه للمعلومات عن أى شىء سوى لغته الخاصة"، فإن الاهتمام التقليدى للدراسات الأدبية بتتبع الرابطة بين العالم والكتاب باطل.

ويبين دى مان أن مقاومة النظرية ـ كما تتجلى لدى الدارسين التقليديين ـ عَرَض قلق سببه أنهم يدينون بتصور زائف للتمثيل. بيد أن دى مان - وقد طرد، مزدرياً، المعارضة - يُحّول - بحركة مميزة له - الحجة ضد ذاته : إن مقاومة النظرية ليست إلا إزاحة لمقاومةٍ أعمق كثيراً، أو تعارض، فى النظرية ذاتها. ومهما يكن من أمر، فإن دى مان يلاحظ بجفاف : "إن الإدعاء بأن هذا سبب كافٍ لعدم القيام بالنظرية الأدبية خليق أن يكون أشبه برفض التشريح، لأنه أخفق فى شفاء البشر من الموت". (ديفدلودج (محرراً) : النقد الحديث، ص ٣٥٤ - ٣٥٥).

منطلق دى مان - كما يقول كرستوفر نوريس فى كتابه عن "التفكيكية - هو التفرقة بين الاستعارة والكناية. لقد أخذ عن سارتر فكرة انفصال الوعى عن الطبيعة، وذهب إلى أنه لئن لم يكن الأدب خاصة جمالية فإنه أيضاً ليس، فى المحل الأول، محاكاة. ويجادل دى مان قائلاً إن ثمة قسمة جذرية فى النصوص الأدبية بين البناء الأجرومى أو المنطقى للغة وأوجهها البلاغية. وهذا يخلق لعبا للدلالة فى النصوص الأدبية غير قابل للحسم فى النهاية. ويمضى دى مان قائلاً إن الأدب يتألف من هذا اللعب غير القابل للحسم بين الأجرومى والبلاغى فى النصوص، وليس من اعتبارات جمالية. وأى نص يمكن - من طريق التحليل التفكيكى - إثبات أنه يكشف عن مثل هذه الخصائص إنما يعمل بوصفه أدبا. (و.م.نيوتن، نظرية الأدب فى القرن العشرين : قراءات، ص ١٤٨).

ومفارقة دى مان - كما يرصدها رامان سلدن - هي أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا من خلال نوع من العمى النقدى؛ فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماماً مع الاستبصارات التى تؤدى إليها.

اختار دى مان أن يتناول الشعراء الرومانتيكيين؛ لأنهم يمثلون أدق تمثيل للمنطلقات الفكرية التى تصدر عنها التفكيكية : فهم - كما يقول رامان سلدن - معنيون بخبرات الاستنارة اللازمنية أو التجليات التى لا تحدث إلا فى لحظات قليلة من حياة المرء. إنهم يحاولون اقتناص "نقط زمنية" - على حد تعبير وردزورث - وكلماتهم مشربة بهذا الحضور المطلق. ولكنهم فى الوقت ذاته يندبون ضياع هذا الحضور، ويجدونه دائماً إما فى ماض فات أو فى مستقبل لم يأت بعد. (انظر صور الطفولة الماضية عند وردزوث، وصور المستقبل الطوبوى عند شلى).

لقد وجد دى مان وأقرانه فى الشعر الرومانتيكى دعوة مفتوحة إلى التفكيك، بل إن الرومانتيكيين يفككون كتابتهم حين يثبتون أن الحضور الذى يرغبون فيه غائب دوما سواء فى الماضى أو المستقبل.

على هذا الأساس يحلل دى مان بعض قصائد وردزورث مثل: "المقدمة"، و "قد ختم نوم على روحى"، مبيناً كيف أن الحضور الذى تطمح إليه غائب دائماً. ويعقد مقارنات بين وردزورث والشاعر الألمانى هولدرلن، كما يحلل قصيدة شلى الطويلة التى تركها ناقصة عند موته "انتصار الحياة"، مقارناً إياها بإحدى قصص توماس هاردى "باربارا من بيت جريب". ويقيم مقارنة أخرى بين استخدام كل من وردزورث وييتس للمنظر الطبيعى فى بعض قصائدهما، ومقارنة بين كيتس وهولدرلن، كما يحلل شعر كيتس كاشفاً عن اشتباك خيوط الحب والشعر والموت فى نسيجه.

ورغم أن دى مان يمكن أن يكون ثقيلاً ومسرفاً فى التوكيد أحياناً وما تكشف بعد موته من أنه كان معادياً للسامية ومتعاطفاً مع النازية مثل هيدجر فإن أصالة قراءته للرومانتيكية الإنجليزية أمر لا نزاع عليه. وقد قيل بحق إنه فى فهمه للرومانتيكية قد سبق كل امرئ طوال الوقت.

(٣)

ولا يقل الدور الذى لعبه هارولد بلوم فى إعادة قراءة الشعر الرومانتيكى الإنجليزى أهمية عن دور دى مان، وذلك فى سلسلة من الكتب تشمل : "قلق التأثير"، و"خريطة لإساءة القراءة"، و"القبالة والنقد"، و"الشعر والكبت"، وغيرها. ونقطة انطلاق دى مان هنا هى ما يسميه "قلق التأثير" (وهى فكرة تستوحى نتشه وفرويد مع إضافات أصيلة من جانب بلوم). فعنده أن كل القصائد الجديدة إنما هى استجابة -بالموافقة أو المخالفة - لقصائد سابقة، وما من شاعر يستطيع أن يخلق بمعزل عن تراثه السابق، وإنما الشاعر الشاب مدفوع دائماً بغيرة خلاقة من أسلافه ورغبة فى منافستهم والتفوق عليهم. وهو يشعر دائماً بقلق مخامر من ألا يستطيع إضافة الجديد إلى الموروث؛ ومن ثم يعمد قاصداً إلى "إساءة قراءة" قصائد السابقين و"تصويبهم"؛ لكى يخلى مكاناً لنفسه على الساحة الشعرية، يزاحم به حضورهم الكثيف الذى أسبغ عليه الزمن حرمة وقداسة.

يقول بول إندو فى كتاب "موسوعة المصطلحات الأدبية المعاصرة" : "قلق التأثير نظرية فى التأثير الشعرى أول من صاغها هارولد بلوم. وقد نمىّ بلوم هذه النظرية فى رباعية كبرى : قلق التأثير (١٩٧٣)، وخريطة لإساءة القراءة (١٩٧٥)، والقبالة والنقد (١٩٧٥)، والشعر والكبت (١٩٧٦). ومنذ ذلك الحين قدمت أساساً نظرياً لنقده التطبيقى. ورغم أن ديونه خفية سرية متعددة، فقد استعار فى المحل الأول من فرويد؛ لكى يبتكر نظرية فى التأثير تؤكد العبء المثل الفادح للماضى على الكتاب التالين أو "المتأخرين". وبإبراز التنافس - لا التعاون - الأدبى يمثل قلق التأثير مدخلاً أكثر محاربة إلى التناص. وبحسب ما يقوله بلوم فإن التأثير الأدبى لا يمثل تفاعلاً حميداً للحاضر مع الماضى، وإنما النضال الأوديبى للشعراء المتأخرين كى يقهروا أو "يحوروا" أسلافهم. ومن خلال فعل إساءة فهم - إساءة قراءة دفاعية تجعل الأسلاف أقل إخافة - يسعى "القادمون متأخرين" إلى أن يفسحوا مجالاً لإبداعاتهم الخاصة. فشعر الشاعر الأمريكى ولاس ستفنز مثلاً ينبغى أن يُقرأ على أنه نضال قلق ضد الثروة القوية لأعمال إمرسن ووتمان. ويذهب بلوم إلى

أن ستفنز وجد توكيداتهم التنبؤية من القوة إلى الحد الذى جعل نزوعه الخاص نحو التنبؤى يُلَطَف، بحيث يغدو شعر نظام صارم متقشف" (ص ٥٠٦-٥٠٧).

قلق التأثير إذن وثيق الاتصال بإساءة الفهم. وعن هذا المصطلح الأخير يقول أحد الدارسين : "إساءة الفهم مفهوم ابتدعه هارولد بلوم لوصف آليات التأثير الشعرى. فبحسب بلوم، يستلزم صنع الشعر إساءة قراءة (إساءة فهم) خلاقة للأعمال السابقة. وإساءة الفهم التى تقوم جزئياً على "رومانس الأسرة" عند فرويد، وتؤكد التناص، ترسم معالم نضال الشاعر العنيف؛ لكى يتغلب على "قلق التأثير" أو الضغط الذى يمارسه أسلافه، وذلك من خلال تغيير خلاق للأعمال المحورية الأسبق. وليس معنى هذا أن الشعراء يكرر بعضهم بعضاً إلى ما لانهاية، وإنما معناه أن القصيدة تستتبع جدلاً أساسياً بين الاعتراف بقوة الماضى و "الانحراف" بعيداً عن طغيانه". ويؤكد بلوم أن الشعراء "الفحول" هم وحدهم القادرون على التحرك ضد ضغط الماضى، ويستخدم شيطان ملتن كألجورية لرصد هذه النظرية.

ومفهوم إساءة النص يخترق قسماً كبيراً من كتابات بلوم. فثمة مناقشات لإساءة الفهم فى كتبه : قلق التأثير - نظرية فى الشعر (١٩٧٣) خريطة لإساءة القراءة (١٩٧٥)، والقبالة والنقد (١٩٧٥)، والشعر والكبت : التنقيحية من بليك إلى ستفنز (١٩٧٦). وأكثر التطبيقات لنظرية إساءة الفهم عمليةً إنما تتجلى فى كتاب بلوم المسمى : "ولاس ستفنز - قصائد مناخنا". (مايكل ترسلر، موسوعة المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٥٩٥).

وفى ضوء هذه النظرية أخرج بلوم عدداً من الدراسات عن الشعر الرومانتيكى أهمها : "الصحبة الرؤيوية : قراءة للشعر الرومانتيكى الإنجليزى"، و"صنع الأساطير عند شلى"، و"رؤيا بليك"، و"قارعو أجراس فى البرج : دراسات فى الموروث الرومانتيكى"، وحرر مختارات من شعر كولردج وشلى مع مقدمات ضافية.

ويؤكد بلوم فى هذه الأعمال أهمية الأنساب الشعرية المنحدرة من جيل إلى جيل. فقصيدة ملتن "لسيداس" مثلاً، هى السلف الذى أنجب قصيدة وردزدرث" لمحات الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة". وهذه الأخيرة بدورها قد أنجبت عدداً من قصائد كولردج وشلى وكيتس وبيرون وكلير وتنسن وبروانج وأرنولد وهوبكنز وسونبرن وييتس و(إذا عبرنا شاطئ الأطلنطى) إمرسن، وولاس ستفنز، وهكذا.. وعنده أن خير مدخل لقراءة الشعر الرومانتيكى هو قصيدة "الملكة الحورية" لسبنسر وملحمة "الفردوس المفقود" لملتن.

وقد غطت دراسات بلوم الشعراء الرومانتيكيين الستة الكبار : بليك ووردزورث وكولردج وشلى وبيرون وكيتس، فضلاً عن عدد من الشعراء الثانويين مثل: بدوز ودارلى وكلير، ولم يهمل الإشارة إلى رواد الحساسية الرومانتيكية فى قلب كلاسيكية القرن الثامن عشر مثل: توماس جراى وكولنز. وأبرز المهاد السياسية والتاريخية والاجتماعية للحركة الرومانتيكية مثل الثورة الفرنسية (١٧٨٩) (وقد سبقتها حرب الاستقلال الأمريكية) وحروب نابليون على ظهر القارة الأوروبية وصعود المد الرجعى المحافظ - بعد سقوط هذا الأخير - على أيدى ساسة من طراز كاسلتره ومترنيخ، فضلاً عن الثورة الصناعية التى غيرت وجه الحياة فى الجزيرة البريطانية.

وفى كتابه الأول "صنع الأساطير عند شلى" (١٩٥٩) استعار بلوم تفرقة اللاهوتى مارتن بوبر بين علاقتى "أنا - أنت"، و "أنا - هو"، بين أنماط الإدراك الرؤيوى والمغترب لكى يحتفل بخيال شلى ومخلوقاته الرؤيوية الخالقة للأساطير. وتناول بلوم كبار الشعراء الرومانتيكيين فى كتاب "الصحبة الرؤيوية" (١٩٦١) (يروى عن بلوم أنه دخل قاعة المحاضرات ذات يوم فابتدر طلابه بقوله : "إنى فى حالة نفسية رؤيوية بصفة خاصة اليوم !"). وبعد ذلك بسنتنين تركز اهتمامه على نصير آخر للخيال الخلاق هو وليم بليك، وذلك فى كتاب "رؤيا بليك" (١٩٦٣). كان

نضال الخيال الرومانتيكى لبليك فى مجهوداته من أجل أن يروغ من كل من الأنا–وحدية وغوايات الطبيعة يشكل بالنسبة لبلوم دراما بطولية فريدة.

وإذ لاحظ بلوم الحضور الباقى للرومانتيكية قوة دينامية وحيوية، تقدم لتنقيح القراءات التقليدية للتاريخ الأدبى. لم تكن الرومانتيكية ضوءاً وجيزاً معمياً استنفد ذاته مع بيرون، وإنما هى قد انتقلت إلى أمريكا، وانغرست فيها – فيما يرى بلوم – من خلال تأثيرها فى إمرسن.

ورغم أن بلوم اتهم بالمبالغة فى تقديره لقوى الخيال، وبأنه يضعه فى فراغ متعال محمى من الطوارئ التاريخية، فإن دراساته الباكرة – إلى جانب دراسات جيفرى هارتمان – كانت تمثل تقدماً على الأحاديث المتلقاة عن الرومانتيكية . نظر كثيرون إلى الرومانتيكية على أنها استجابة لأزمة معرفية : كانت نضالاً لرأب الصدع بين الذات والموضوع، بين النفس والطبيعة، وهى التى افتتحتها شكية الفلسفة التجريبية البريطانية [لوك وهيوم]. أما بلوم فرص توترات أشد خفاء وأعظم حساسية فى هذه الاستجابة : لقد أكد الأخطار التى تمثلها الطبيعة – نوعا من التلهية المغوية – للخيال الخلاق، بينما تعرف أيضاً على الأنا – وحدية المقعدة المعششة دائماً داخل النشاط التخيلى. (انظر مقالة بول إندو عن بلوم فى : موسوعة المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٢٥٧–٢٥٨).

كان بلوم يعتبر ملتن الأب الروحى للرومانتيكية الإنجليزية والمعطف الذى خرج منه كبار الشعراء الرومانتيكيين فى القرن التاسع عشر. ويُحسب له أنه أعاد الاعتبار إلى هذا "الإله الفانى" بعد أن هوجم هجوماً مراً من ت.س.إليوت، وف.ر.ليفيز وأتباعهما، وكانت علة هذا الهجوم هى كراهية إليوت العميقة لراديكالية ملتن فى السياسة والدين (وصف باوند – أستاذ إليوت – ملتن بأنه "حميرى الأذنين").

كذلك يُحسب لبلوم أنه نفى عن الرومانتيكية صفات الفجاجة والسقم والعماء التى ألصقها بها خصومها (قال جوته : "الكلاسيكية صحة، والرمانتيكية مرض")، وأعاد إقرار مكانة وردوزورث (الذى وصفه باوند بأنه "غنمة بليدة هرمة") وسائر الرومانتيكيين الذين غاصت سمعتهم فى الحضيض، على حين علت سمعة دن وبوب وجونسون ومارفل على أيدى "النقاد الجدد" فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية على السواء.

(٤)

وإلى جانب دى مان وبلوم ينبغى التنويه بإضافات هيليز ميلر الذى أذاع بعض دراسات عن الشعر الرومانتيكى الإنجليزى (وإن يكن أكثر اهتماماً بفن الرواية خاصة فى العصر الفيكتورى) وجيفرى هارتمان صاحب الكتابين المهمين: "شعر وردزورث ١٧٨٧–١٨١٤"، و"وردزورث غير المرموق" وباربارا جونسون وغيرهم.

تلقى ميلر – وهو ناقد ودارس مبرز – درجة الدكتوراه من جامعة هارفرد فى ١٩٥١. اشتغل بالتدريس لأكثر من عقدين فى جامعة جونز هوبكنز وأربعة عشر عاماً فى جامعة ييل، ثم عين فى منصب "الأستاذ البارز للأدب الإنجليزى والمقارن" بجامعة كاليفورنيا، إيرفن. وفى ييل، بالاشتراك مع جيفرى هارتمان وبول دى مان، لعب ميلر دوراً حيوياً فى تقديم الدراسات الأدبية والفلسفية الأوروبية إلى المجتمع الأكاديمى الأنجلو–أمريكى ممارساً صوراً من النقد التفكيكى وما بعد التفكيكى. وظل عمله دائماً يتصدر الخطاب النقدى فى الولايات المتحدة. والحق أن حياته المهنية – وهى تشمل أطروحة شكلانية، وكتباً تتناول النصوص من منظور ظاهراتى، وعمله الحالى فى النقد التفكيكى – تلخص الدراسات الأدبية الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية. وتشمل أعماله الرئيسة : تشارلز دكنز – عالم رواياته (١٩٥٨)، اختفاء الله (١٩٦٣)، شعراء الواقع : ستة كتاب من القرن العشرين (١٩٦٥)، شكل القصة الفيكتورية (١٩٦٨)، توماس هاردى- :

المسافة والرغبة (١٩٧٠)، القصة والتكرار (١٩٨٢)، اللحظة اللغوية (١٩٨٥)، أخلاقيات القراءة (١٩٨٧)، هوثورن والتاريخ : طمسه (١٩٩١)، النظرية الآن وحينذاك (١٩٩١)، مجازات وأمثال وأدائيات : مقالات عن أدب القرن العشرين (١٩٩١)، موضوعات فيكتورية (١٩٩١)، خيط أريادنى : خطوط قصصية (١٩٩٢)، تمثيل (١٩٩٢).

وأبرز ما يلفت فى عمل ميلر إخلاصه الجلى للنصوص الأدبية أو النقدية التى يفحصها فى سياق أعمق أسئلة خبرة تلك النصوص. وطوال حياته سعى، بطرق كثيرة، إلى مثل هذه القراءة "الميتافيزيقية" للأدب، ولكن مع الاحتفاظ دائماً بإحساس وثيق بالنصوص الأدبية ذاتها. وكما كتب فى كتابه "القصة والتكرار" : "من السهل جداً دحض نظرية أو إنكارها، ولكن القراءة لا يمكن قلبها إلا بخوض المهمة الصعبة : مهمة إعادة قراءة العمل قيد البحث واقتراح قراءة بديلة له". (روبرت كون دافيس. ورونالد شليفر. النقد الأدبى المعاصر : دراسات أدبية وثقافية، ص ١٠٩-١١٠).

أما جيفرى هارتمان فقد ولد فى فرانكفورت بألمانيا لأبوين يهوديين . غادر ألمانيا فى ١٩٣٩ وواصل تعليمه فى إيلسبرى بإنجلترا. لحق بأمه فى نيويورك فى ١٩٤٦، ودرس فى كلية الملكات بجامعة المدينة (ليسانس ١٩٤٩). انتقل إلى جامعة ييل لمتابعة دراساته العليا تحت إشراف رينيه ويليك، وأثناء هذه الفترة قضى عاماً فى فرنسا بجامعة ديجون باعتباره زميلاً لهيئة فولبرايت (١٩٥١-١٩٥٢). حصل على الدكتوراه فى ١٩٥٣. اشتغل فى وحدة الإعلام العام بالجيش الأمريكى (١٩٥٣-١٩٥٥). نشر أطروحته تحت عنوان: "الرؤية غير المتوسطة" ١٩٥٤. عاد إلى ييل ليقوم بالتدريس فيها. انتقل إلى جامعة أيوا ١٩٦٢-١٩٦٥. نشر : شعر وردزورث ١٧٨٧-١٨١٤ (١٩٦٤). اشتغل بالتدريس بجامعة كورنيل ١٩٦٥-١٩٦٧ ، ثم عاد إلى ييل (١٩٦٧-). جمع مقالاته تحت عنوان : ماوراء الشكلانية (١٩٧٠)، مصير القراءة (١٩٧٥)، ونشر ديواناً من الشعر : "أطفال آكيبا" (١٩٧٨). أسهم بفصل فى كتاب "مدرسة ييل" الذى صدر تحت عنوان "التفكيك والنقد (١٩٧٩). نشر : النقد فى البرية (١٩٨٠)، وأتبعه بـ : إنقاذ النص : الأدب: دريدا/ الفلسفة (١٩٨١) ومقالاته التى جمعت تحت عنوان: "قطع سهلة" (١٩٨٥). نشر: "وردزورث غير المرموق" (١٩٨٧) ومجموعة من المقالات :نبوءات ثانوية (١٩٩١).

وفى كتاب "شعر وردزورث"، الذى ظفر بجائزة كرستيان جاوس، يقدم هارتمان قراءة لوردوزورث قوية الأثر تدخل فيها الطبيعة والخيال فى "دراما للوعى". وإذ يتقدم هارتمان من تعريف مؤداه أن الخيال الوردزورثى "وعى بالنفس رُفع إلى طبقة رؤيوية"، يتتبع نمو فهم وردزورث المخيف لكون الطبيعة خليقة أن تقود الشاعر إلى ما وراء الطبيعة. وهكذا فإن الدراما التى تُمثل فى شعر وردزورث تستلزم ما يدعوه هارتمان "إضفاء الطابع الإنسانى على الخيال" وتحول رؤية قوية إلى شعر للأرض . ومع ذلك فإن نضال التحول - كما يبين هارتمان - إشكالى لا ينجح كلية قط، وخيال وردزورث الرؤيوى يظل فى نضال مع أى تحول رهيف إلى العالم ويزيد عليه.

قدم كتاب هارتمان مستوى جديداً من التقعيد النظرى الراقى للدراسات الوردزورثية، وجعل وردزورث "الرؤيوى" مركز النقاش النقدى طوال عقود. وكذلك جادل داعياً إلى وضع وردزورث والرومانتيكية فى السياق الأكبر للموروثات الأدبية الكلاسيكية وفى عصر النهضة والقرن الثامن عشر. ورغم أن هارتمان لم يؤكد النظرية ذاتها فى كتاب "شعر وردزورث" مفضلاً بدلاً من ذلك أن يخضع علم النفس وعلم الظاهريات لقراءته المدققة لخيط الوعى، فقد مهد السبيل للأدب الرومانتيكى، ولوردزورث بخاصة، كى ينبثق باعتباره أرضاً لامتحان النظريات الأحدث عهداً. وكتابه الأحدث "وردزورث غير المرموق" (١٩٨٧)، وهو مجموعة مقالات عن وردزورث كتبها منذ ظهور كتاب "شعر وردزورث" فى ١٩٦٤، يكشف عن عدد من أمثال هذه المداخل النظرية إلى

دراسة وردزورث، بما فى ذلك البنيوية والتفكيك والسيميوطيقا (علم العلامات). (انظر مقالة ج.دوجلاس نيل عن هارتمان فى : موسوعة المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٣٥٤-٣٥٥).

هكذا كتب هارتمان عن "الرؤية" فى شعر وردزورث. وعلى حين أن أغلب النقاد يركزون على جوهر هذه الرؤية ودلالتها، يؤكد هارتمان أنها تقع وراء متناول اللغة، ويبين كيف أن شعر وردزورث يغدو المرة تلو المرة مختلطاً ومرتبكاً؛ لأن ثمة فجوة بين الشعور والكلمات فيه. (جون بك ومارتن كويل، المصطلحات الأدبية والنقدية، ص١٦٧).

(٥)

ونعود من حيث بدأنا محاولين لم شتات الفكر التفكيكى (وفكر دريدا بخاصة) فنقرر النقاط الآتية:

- ليست التفكيكية (وما بعد البنيوية بعامة) معنية بإحكام قبضتها على النص قدر ماهى معنية بطبيعة النص الرواغة وعدم عصمة كل القراءات.
- **التفكيك استراتيجية للقراءة هدفها إعادة بناء النص بوصفه موضوعا ثريا مفهوما من جديد.**
- التفكيك تصور يركز على عدم ثبات المعنى، ويحاول أن يفجر (استعارة دريدا) العلاقة الأصلية بين "الأعلى" و "الأدنى".
- تقوم التفكيكية على الركائز الآتية: اللغة قبل الوجود، وموت الذات الإنسانية، وإحلال الكتابة محل الصوت، وموت الإنسان الميتافيزيقى، ونهاية النزعة الإنسانية، وترفض فصل لغة النقص عن لغة الأدب. (فنسنت ليتش، النقد الأمريكى، ترجمة د.محمد يحيى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة).
- التفكيك نشاط فلسفى قبل أن يكون أدبياً، منطلقاته اشتمال النصوص على عناصر تمزقية ونقاط انقطاع أو فجوات تسمح بقراءات أخرى.
- تضرب التفكيكية بجذورها الفلسفية فى أفكار - أو موروث عدد من الفلاسفة السابقين : سقراط، هيوم، سانتيانا، كنيث بيرك. تشارلز بيرس، ديوى.

وقد تعرضت التفكيكية - شأن كل استراتيجية نقدية - لهجمات من جهات عديدة، ووجهت إليها اتهامات كثيرة : إنها عدمية النزعة، مفرطة فى الانكفاء على ذاتها (ألم يقل دريدا: "لا يوجد شيء خارج النص"؟)؛ إنها قياس خُلف الشكلانية، تسعى إلى (دق إسفين) بين النص والواقع. وكتب فنسنت ليتش فى كتابه "النقد التفكيكى" : التفكيك معدٍ، أكال، لا يُقمع". ودعى بلوم وزملاؤه "مافيا الهرمنيوطيقا". ووصف التفكيك بأنه موضة عابرة.

وعلى الجانب المقابل يرى أنصار التفكيك أن النقد التفكيكى صاحب فضل كبير فى إعادة الاعتبار للشعر الرومانتيكى (وشلى بخاصة) بعد الهجمات التى شنها عليه، فى العقود الأولى من القرن العشرين، الكلاسيكيون الجدد ودعاة الحداثة ومدرسة النقد الأنجلو - أمريكى الأميل إلى المحافظة الاجتماعية والدينية والسياسية : إرفنج بابيت، وت.إ.هيوم، و ت.س.إليوت، وإزرا باوند، وكليانث بروكس، وألن تيت، وجون كرورانسوم، وو.هـ.أودن، وف.ر.ليفيز. فالنقاد التفكيكيون (بالاشتراك مع نورثروب فراى وهربرت ريد وقلائل آخرين) قد نفوا عن الرومانتيكيين تهم الذاتية المفرطة، والإسراف فى العاطفية، وغياب الاتساق المنطقى، والتجريد، والافتقار إلى الصور العينية، وكشفوا عن براعتهم التقنية وثراء المعنى الفلسفى والنفسى الذى تنطوى عليه نصوصهم.

كما أكد نقاد بيل التفكيكيون التواصل بين الشعر الرومانتيكى فى مطلع القرن التاسع عشر وشعر الحداثة فى مطلع القرن العشرين. فالقصيدة الغنائية الرومانتيكية التى تصور أزمة روحية أو فكرية - "تصميم واستقلال" لوردزوث أو "كآبة" لكولردج - هى السلف الحقيقى لقصائد أزمة

حداثية من طراز "موبرلى" لباوند و"بروفروك" لإليوت. والموروث الرومانسى يمتد فى شعر ييتس ووِلاس ستفنز وهارت كرين ود.هـ.لورنس.

كما أكد النقد التفكيكى أن الحركة الرومانتيكية الإنجليزية - التى حاول الحداثيون إخفات صوتها وإعلاء شأن الفطنة الميتافيزيقية والقيم الشكلية الأوغسطية وتقنيات الرمزية الفرنسية لكى تحل محلها - جزء أساسى من التيار الرئيس للشعر الإنجليزى وامتداد للموروث الشعرى الذى يمثله سبنسر وشكسبير وملتن.

الهوامش :

١) جاك دريدا (ولد ١٩٣٠) مفكر ما بعد حداثى فرنسىٍ وقائد الحركة التفكيكية. ولد فى الجزائر، واشتغل بتدريس الفلسفة لأكثر من عشرين عاماً فى مدرسة المعلمين العليا. قدم فكرة التفكيك لأول مرة فى مقدمة ترجمته (١٩٦٢) لكتاب هوسرل "أصل الهندسة". يؤكد دريدا أهمية الأوجه البلاغية اللاشعورية للأعمال محتجاً بأن الانتباه إلى ماهو عارض فيها كثيراً ما يهدم العقائد الأساسية للنص، فعملية التفكيك هى بيان؛ لأن رسالة المؤلف الجلية تهدمها أوجه أخرى لتقديمها. وفى كتابه "فى علم الكتابة" (١٩٦٧) يجادل دريدا ضد التركيز على الصوت الذى يعلى من شأن الكلام على حساب الكتابة بتخيل أن حضور المؤلف يقدم نقطة ثابتة للمعنى والنية. وهذه الرغبة فى "مركز" تولد تعارضات مألوفة (ذات / موضوع، ظاهر / حقيقة، إلخ..) ينبغى استبعادها. وبدلاً من ذلك فإن الإمكانية اللامتناهية للتفسير وإعادة التفسير تفتح أفقاً آخر فى التراجع، نجد بداخله أن المعنى يؤجَل على نحو لا نهائى، رغم أن القارئ - كالمؤلف - خالق لأى دلالة مؤقتة يعثر عليها فى النهاية. وينبثق عمل دريدا من موروث هوسرل وهيدجر، ولا يسهل تمثله على الأشخاص المتعودين على التعبيرات اللغوية السوية عن المعنى. (مادة دريدا فى : معجم أكسفورد للفلسفة، ص١٠٠).

٢) البنيوية منهج يهدف إلى اكتشاف الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية.

وتشير البنيوية عامة إلى الفكر الفرنسى فى ستينيات القرن العشرين المرتبط بمفكرين من طراز كلودليفى ستروس، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وجيرار جينيت، ولوى ألتوسير، وجاك لاكان، وألجيرداس ج. جريماس، وجان بياجيه. وكما كرر بياجيه فى كتابه المسمى "البنيوية" : "البنيوية منهج، لا عقيدة"، ورغم أن البنيوية الفرنسية وثيقة الصلة بالشكلانية الروسية ومدرسة براغ والبنيوية البولندية، فإنها تتميز بتنوعها وحيويتها البينية. والبنيوية باعتبارها خطوة تجاوز المذهب الإنسانى وعلم الظاهريات معنية بالعلاقات المحايثة التى تشكل اللغة وكل الأنساق الرمزية أو المنطقية. (انظر مقالة جريجور كامبل عن البنيوية فى : موسوعة المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٩٩).

برزت البنيوية إلى مكان الصدارة فى فرنسا من خلال تطبيق عالم الأنثروبولوجيا الفرنسى كلود ليفى ستروس علم اللغة البنائى السوسيرى على دراسة ظواهر من قبيل الأساطير والطقوس وعلاقات القرابة ومواضعات الأكل.

والنقد الأدبى البنيوى يجنح إلى توكيد نظام المواضعات الذى يجعل الأدب ممكناً، ويعلق قليلاً من الأهمية على اعتبارات المؤلف أو التاريخ أو مسائل المعنى أو الإشارة. وكما أن اللغة من وجهة نظر سوسير يُنظر إليها على أنها نظام دال تكون فيه العلاقات بين العناصر التى تضع النظام حاسمة، فمن الممكن بالمثل النظر إلى الأدب على أنه يجسد مجموعات منظمة من القواعد والشفرات التى تمكن الأدب من أن يكون دالاً. (ك.م.نيوتن، نظرية الأدب فى القرن العشرين : قراءات، الناشر : ماكميلان، هامشير ١٩٨٩، ص١٣١).

ويصف ليفى ستروس البنيوية بأنها "كانطية بدون ذات متعالية".

٣) جادل سوسير قائلاً إن علم اللغة خليق أن يتحرك من دراسة دياكرونية للغة (أى الطريقة التى تنمو بها اللغة تاريخياً) إلى دراسة سنكرونية (أى معالجة اللغة على أنها نظام داخل مستوى زمنى واحد). وقسم اللغة إلى : لغة (أى النظام الكامن الذى يحكم الاستخدام اللغوى)، وكلام (أى الطريقة التى تستخدم بها اللغة فعلياً فى الممارسة، (نيوتن، المصدر السابق، ص١١٨).

٤) الظاهراتية منهج فلسفى أسسه الفيلسوف الألمانى إدموند هوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨)، يحاول التغلب على القسمة بين الذات والموضوع، أو العقلى والمادى، بفحص الوعى وموضوع الوعى فى آن واحد. إنه ينظر إلى الوعى على أنه قصدىّ: بمعنى أن كل حالات الوعى ينبغى أن تُفهم على أنها تنتوى شيئاً أو موجهة إلى موضوع. وقد سعى هوسرل إلى خلق موقف فلسفى بديل لكل من المثالية التى تطوى المادى فى العقلى، والمادية التى تطوى العقلى فى المادى. وطوّر منهجاً لدراسة الوعى فى نمط عمله القصدى، على سبيل المثال، بالتعليق أو التقويس (الوضع بين قوسين)، حيث نجد أن كل الافتراضات المسبقة أو التصورات المسبقة عن كل من الذات والموضوع تعلق بحيث يمكن تحليل عمل الوعى ظاهراتياً. (نيوتن، المصدر السابق، ص٧٤).

والظاهراتية، كما عّرفها إدموند هوسرل ومارتن هيدجر، نظرة فلسفية تصنع حقلاً متصلاً من الخبرة بين المدرك (الذات) وموضوع الخبرة، وتركز على أن تجتذب إلى دائرة الضوء علاقات الذات بالموضوع. يعتقد الظاهراتى أن الموضوعات -فى- العالم لا يمكن أن تغدو البؤرة الصحيحة لفحص فلسفى صارم. والأحرى أن محتويات الوعى ذاته - "الموضوعات" كما تُكونها آلية للوعى - هى التى يجب أن تفحص. (روبرت كون دافيس ورونالد شليفر، النقد الأدبى المعاصر، ص١٥٨).

التفكيكية فى اللغة العربية
ببليوجرافيا مختارة

- إبراهيم (عبدالله) وسعيد الغانمى وعواد على: معرفة الآخر : مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافى العربى، بيروت، حزيران ١٩٩٠ (الفصل الثالث: التفكيك : فاعلية المقولات الاستراتيجية).
- البزرى (نادر): النص بين التأويل والتفكيك، جريدة الحياة ٣١ يوليو ٢٠٠٠.
- إيجلتون (ترى): مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (١١)، سبتمبر ١٩٩١ (الفصل الرابع : ما بعد البنيوية).
- إيفانكوس (خوسيه ماريا بوثويلو): نظرية اللغة الأدبية، ترجمة وتقديم د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب ١٩٩٢ (الفصل السابع : التفكيك).
- بروك (بيتر) وتيرى إيجلتون وسو — إلين كيس وآخرون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، اختيار وتقديم د. نهاد صليحة، سناء صليحة، سارة عنانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠.
- بشبندر (ديفيد): نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة وتقديم عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ (فصل : التفكيك).
- بلوم (هارولد): "بروميثيوس يبعث حياً : خلفيات الشعر الرومانسى الإنكليزى"، ترجمة جعفر عبود الحسينى، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد) السنة التاسعة، العدد الرابع، ١٩٨٩ (ترجمة فصل من كتاب بلوم : الصحبة الرؤيوية : قراءة للشعر الرومانسى الإنكليزى، طبعة منقحة موسعة، مطبعة جامعة كورنيل ١٩٧٩).
- جاد (عزت): نظرية المصطلح النقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
- حديدى (صبحى): هل يشكل التفكيك أى فارق : مايكل فيشر، مجلة الكرمل، العدد ١٩٩٢، ٤٦.

- دى مان (بول): العمى والبصيرة : مقالات فى بلاغة النقد المعاصر، ترجمة وتقديم سعيد الغانمى، المشروع القومى للترجمة (١٨٩)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
- دى مان (بول): النقد والأزمة، فاطمة عبد الواحد محمد، شؤون أدبية، الإمارات العربية المتحدة، خريف ١٩٨٩.
- راغب (د.نبيل): موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر —لونجمان ٢٠٠٣(فصلاً : التفكيكية — مدرسة ييل).
- رافيندران (س): البنيوية والتفكيك، ترجمة خالدة حامد.
- راى (وليم): المعنى الأدبى : من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد ١٩٨٧.
- سلدن (رامان): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩١ (فصل : نظريات ما بعد البنيوية).
- سبيفاك (جايتريا) وكريستوفر نوريس : صور دريدا : ثلاث مقالات عن التفكيك، اختيار وترجمة حسام نايل، مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد، المشروع القومى للترجمة (٣١٩)، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢.
- صالح (فخرى) إيتالو كالفينو : لماذا نقرأ الكلاسيكيات / هارولد بلوم : كيف نقرأ ولماذا، مجلة الكرمل، العدد ٦٧، ربيع ٢٠٠١.
- عنانى (محمد محمد): المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزى — عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر — لونجمان، ١٩٩٦.
- فريد (عصام عبدالله)، شكرى عياد : الحقيقة بين التفكيكية والبنيوية، مجلة الأقلام، بغداد، حزيران ١٩٩٠.
- كرنان (إلفين): موت الأدب، ترجمة وتقديم بدر الدين حب الله الديب، المشروع القومى للترجمة (١٨٨)، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ (الفصل السابع : المعركة من أجل الكلمة : القواميس، التفكيكيون، ومهندسو اللغة).
- ليتش (فنسنت ب): النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة د. محمد يحيى، مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد، المشروع القومى للترجمة (١٨١)، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ (الفصل العاشر : النقد التفكيكى).
- نوريس (كريستوفر): التفكيكية : النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.
- نوريس (كريستوفر): التفكيك : النظرية والتطبيق، عرض سمية سعد، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٤.
- نوريس (كريستوفر): التفكيكية : النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد)، السنة التاسعة، العدد الرابع ١٩٨٩ (ترجمة فصل من كتاب نوريس : التفكيكية : النظرية والتطبيق، مثيوين ١٩٨٢).
- هارتمان، جوفرى: "النقد، اللاجزم، والمفارقة" فى كتاب ماهو النقد؟ إعداد وتقديم بول هيرنادى، ترجمة سلافة حجاوى، مراجعة ج. عبدالوهاب الوكيل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩.
- هارتمان جيفرى: "باتجاه تاريخ أدبى"، ترجمة كوثر الجزائرى، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد) العدد الأولى، السنة الثالثة، شتاء ١٩٨٣ (ترجمة مقالة لهارتمان نشرت فى كتاب بحثاً عن نظرية أدبية، تحرير م. و.بلومفيلد، ايثاكا ولندن : مطبعة جامعة كورنيل ١٩٧٢).

هكذا تكلم دون كيشوت

أمينة غصن

قال نيتشه: "أنا شيء، أما كتاباتي فشيء آخر". وعليه فإن نيتشه إذ منعه احتشامه من أن يقول حقيقة ما يعتقد، فقد اضطره الاحتشام أن يناقض نفسه. وكأن نيتشه تعلم على سقراط أن يقين الحقيقة، والبيان عنها "متغايران". ولما أدرك نيتشه هذه "الغيرية"، هزىء من سقراط ودحضه، وصار اليقين عنده "فضيحة"، والكتابة "كذبة". فالكتابة إذ تنتحل اليقين، تشبه امرأة فقدت زوجها، فصارت "رجلا"، ولما صارت المرأة "رجلا امتنع عليها "الختان" احتراما لهذه اللحظة من التعرى. فالتعرى يكشف "الهجنة". والهجنة كالحقيقة لها الستر، لا الانكشاف.

فالكتابة التي تنتحل اليقين، لو أمسكت بعصا موسى لفجرت من الصخر، كذبا معجزا، يرتعش بسفالاته المتدفقة، خوفا على نفسه من الموت أو النسيان. هى الكتابة، تبحث أبدا عن آبائها، وقد تركوا أقلامهم ومحابرهم، وغابوا في الصمت المريب، وفى التحلل الملعون أو المقدس، وكأنهم نسوا أن يوقعوا كذبهم الذى نلصقه بهم، ونكذب به عليهم، وكأنهم لم يعودوا من الكذب، أو من اللغة، أو من المجاز، أو من الاستعارة.

هذه "اللقيطة" التى تسمى كتابة، اقتحمت العالم لتشعله يقينا، ثم عادت وارتدت عاجزة عن إشعال كلمة واحدة باليقين. وصارت الكتابة من الكتابة بدعة، فمضى بها "المجنون" إلى زمن خلو من الزمن، اشتهاه، فولد فيه، دون استئذان إله أو بشر. وفى الزمن الخلو من الزمن، كتب المجنون بدعته، فقال: "لا جدوى من قتل الإنسان لعقله، إن فاته ذلك عند الولادة".

فالمجنون الذى لا يمتنع عليه "قتل العقل" و"المعقول" يأتى دائما من وراء خطوط "الأمر" و"النهى" و"الشرائع" ليفضحها، فرحا، متهكما، ومرا؛ لأن الفرح الفاحش، والمرارة الفاحشة، والتهكم الفاحش، فيها وحدها عظمة البدعة، وحبور الهرطقة. فالمجنون يرضى بأن يكون جملة وتفصيلا "من هو"، ولو أن البشرية جمعاء أعرضت عن حمله إلى ذروة التاريخ أو سدرة المنتهى، فهو إذ لا يصيب من تعقل البشر نصيبا، تسعده خيبته؛ لأنه لو أصاب من العقل شيئا لأقام عمره على خشية فقده، ولضرته مراوغة العقل عوض إسعاده.

فالمجنون لا يشتكى من انحراف حياته عما رسم لها، بل يذكرنا بأن الحياة نفسها انحراف؛ إذ هى من عالم مخلوق صدفة، وفى صدفته كثير من لا مبالاة خالقه. فهو إذ يرى أن إلهه ارتكب من الحماقة ما لا يليق به، ينزله من منزلة رفيعة أبعدته عنه، ليجعله أكثر قربا إليه: وكأن الله للمجنون أنيس يسعد بقربه، بغير أن يخيفه تخفيه وبعده.

وإذ اعتبر الجنون افة، فإن المجنون وجد في أمنه تميزه؛ لأنه بفضل جنونه اختلق كلمات، وجعل منها أمارة يستدل بها على عقم الأفكار، ولو أن فوجلا "Vaugelas" حذر المجانين من هذا الاختلاق؛ إذ قال منذ العام ١٦٤٩ "لا يجوز لأحد خلق كلمات جديدة، حتى الملك عليه أن يمتنع. "غير أن ديكارت المجنون لم يأخذ بهذا التحذير، بل اختلق كلمات تقول: "أنا أفكر؛ إذن أنا موجود". وذلك دون أن يميز ديكارت بين صواب تفكيره من عدمه، وبين حقيقة وجوده من وهمه. فكأن ديكارت نسى أنه قبل ابتداء فكره، ابتدأ الفكر "بلا الناهية" عن المعرفة، والتكفير، والوجود، حتى صار من أقدار الفلاسفة، أن يتدبروا أمر "هذا النهى الإلهى" القائل: "حفاظا على تهذيبكم امتنعوا عن شجرة المعرفة؛ لأن في الشجرة استجار القوم وهو خلافهم. ومن الشجرة تأتى المشاجرة وهى المنازعة والتشابك بين من "نهى" ومن "لم ينته"، فإذا لم تنتهوا صرتم كأطباق الرأس، وهى عظامه التى يدخل بعضها في بعض، أو كتشاجر الرماح إذ تطاعنوا، أو كاشتجار النوم وهو جفوته، أو كالشجار وهو عود يجعل في فم الجدى لئلا يرضع أمه.

فالمجنون إذ يرتاب بإعاقة "لا الناهية" التى تحول بينه وبين الناهى، وغربة سكناه في أعلى الأعالى، وفى الأعالى ما فيها من بعد وجفوة، يحتال على الأعالى بمسالك الاتحاد والحلول والفناء، تأتيه حيث تغيب الطرق. وإذ يعود المجنون ليسأل: من هو المسكون بالاتحاد والحلول والفناء؟ تجيبه المساكين المسكونة من الضفادع، والديكة، والحمير، والطيور، والأفاعى!!

وما إن حصل المجنون جوابا، حتى انصرف عن الساكن إلى المسكون؛ لأن الساكن بعيد عنه، والمسكون قريب منه، وله الإشغال بنقيقه، وصياحه الشبيه بعزف الحمير نهيقا، وبنشيج الطيور هديلا، والأفاعى فحيحا.

ولما ضج المجنون بارتياب الساكن والمسكون، وهو أيضا من الساكن مسكونا، بَايَنَه عقله؛ إذ ضبط الساكن والمسكون في بحثهما عن ملجأ قابل لسترهما. ثم جن جنون المجنون؛ إذ ضبط الكتابة ملجأ، تتذرع بحروف مؤقتة، تحول بها الموجود "بالقوة" إلى وجود "بالفعل".

وأيقن المجنون إذ ذاك أن الكتابة يحكمها قانون التعاقب، وهو قانون الأزمان والأرقام، فلو سقط زمن أو رقم، لترجرج قانون الكتابة، وقانون تعاقبها، وراحت المعانى تخون المعانى، وراح الكذب يفجر الكذب.

فالكتابة العابرة إلى الحياة في الظن من اكتمالها، تبقى ناقصة؛ لأن في ذروة الاكتمال تستكين ذروة النقص، وهما ذروتان في تعاقب دائم، كحركة لولبية تراوح بين ابتداء وانتهاء؛ أى بين قول يقبل على الموت، وآخر يتهيأ للعبور إلى الحياة.

هذه الحركة اللولبية التى ما إن تنتهى حتى تعود وتبدأ، هى حركة يرقبها المجنون، فيصيبه منها الدوار، ويقع إما في الهذيان، أو في المجون، أو في الجنون، أو في المرارة، أو في المأساة، فيضحك طويلا من لانهائية الحركة، ومن عوداتها البلهاء، التى لا تتوقف؛ لأنها لا تصيب إلا نقصها.

وإذ تزج عبثية "العود الدائم" المجنون في متاهات الإبداع، يصير العبث في فطانه لعبا، ويصير العابث لاعبا بما لا يعنيه، وليس من باله؛ وفى هذا قال الله عز وجل: "أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا؟"، وفى الحديث: من قتل عصفورا عبثا؛ أى لعبا، ولغير قصد الأكل، ولا على جهة التصيد للانتفاع؛ وفى الحديث أيضا: أنه عبث في منامه؛ أى حرك يديه، كالدافع أو الآخذ. وجاء في لسان العرب: العبث هو الخلط؛ إذ تقول: إن فلانا لفى عبثية من الناس، ولويثة من الناس، وهم الذين ليسوا من أب واحد، تهبشوا من أماكن شتى، وصاروا شتاتا.

وتأتى العابث السخرية؛ وتعنى الهزء من "أصوله" الشتى، ومن أبيه "الشتى"، ومن أماكنه "الشتى"، وقد حذر منه تعالى بأقوال منها: "لا يسخر قوم من قوم"، وأضاف: "فيسخرون منهم، سخر الله منهم"، ثم قال: "إن تسخروا منا، فإنا نسخر منكم"، وقال أيضا: وإذ رأوا آية "يستسخرون"، وفيها قال ابن الرمانى في لسان العرب: يدعو بعضهم بعضا إلى أن يسخر.

ومن السخرية جاءت السخرة، وما تسخرون من دابة أو خادم بلا أجر أو ثمن، وما تسخرون من لغة، عبثا بلا معنى، والذى في الزخرف: "ليتخذ بعضهم بعضا سخريا": عبيدا، وإماء، وأجراء. وجاء في لسان العرب: التسخير: التذليل أو كل ما انقاد، وذل، أو تهيأ لك على ما تريد، فقد سخر لك، ومنه تسخير اللغة التى يظن مبدعها أنه سخرها لقياده، وكأنه نسى أنه منها المسخَّر، لا المسخِّر.

هذا العبث الساخر: ينتهى المبدع إلى الظن بقدرته على تسخير اللغة، والضحك في سره منها، وإذا بالضحك يصير عيبا من العيوب؛ لأنه قيل: القرد يضحك إذا صوت، وبه يشترك مع الإنسان.

فالضحك من الإنسان مجون، وفى المجون: صلابة الوجه، وقلة استحيائه. والمجانة أن لا يبالى ما صنع وما قيل له، والماجن عند العرب - كما جاء في لسانهم: الذى يرتكب المقابح المردية والفضائح المخزية، ولا يمضه عذل عاذله، ولا تقريع من يقرعه، قال ابن سيده: الماجن من الرجال الذى لا يبالى بما قال ولا ما قيل له، كأنه من غلظ الصلابة والوجه.

ومن غلظ الصلابة والوجه ضرب من التعقل غير مألوف، أو ضرب عقلانى مغاير للعقل أقر به شيوخ من المتصوفة حين قالوا: للذات وجهان: فهى من جهة "هوية"، ومن جهة أخرى "اختلاف": فالهوية هى "التنزيه" والاختلاف هو "التشبيه"، وما بينهما مجاز، يضرب العقل بلوثة الازدواجية والمحال.

ولما صار المجاز وسيطا بين العقل والحقيقة، قال أبو نعيم الإسفراييني: "سبحان من لم يجعل سبيلا إلى معرفته إلا العجز عن معرفته". وأثنى القشيرى على الإسفراييني فقال: "إن العجز عن الإدراك إدراك". ولحق بهما الجنيد فقال: "كنت حيث كنت كما لم تكن، ثم كنت بفردانيتك متوحدا، وبوحدانيتك مؤيدا بلا شاهد من الشواهد يشهدك، ولا عبث لدى الغيب من الغيب بغيبتك، فأين من لا أين لأينه؛ إذ مؤين الإينات مبيد لما أينه، وإذا الإبادة مبادة في تأبيد مبيد الإبادات". ولما جاء أبو يزيد البسطامى بتجلياته، تجلى بنص لا يخلو من تعمية وقال: "أشرقت على ميدان الليسية حتى صرت من ليس في ليس بليس، ثم أشرفت على التضييع وهو ميدان التوحيد، فلم أزل أطير بليس في التضييع حتى ضعت في الضياع ضياعا، وضعت فضعت عن التضييع بليس في ليس في ضياعة التضييع".

وفى الخضم من هذا الضياع والتضييع قال ابن عربى:

"العقلُ أفقرُ خلق الله فاعتبروا فـــإنه خلفَ باب الفكر مطروحُ
إن العقول قيودُ إَن وثقت بهـــا خسرت، فافهم فقولى فيه تلويحُ"

وقد يود ابن عربى لمقوله أن يعبر بواسطة اللامقول، أى بالمسكوت عنه، أو بالإشارة القائمة مقام العبارة من غير عبارة؛ أى بالمجاز المتواصل؛ لأن من مراوغات "المجاز" تكذيب "ظلامية العقل"، والعبور به من لطيف الإشارة، إلى لطائف الشطح وما فيه من غرابة، وإعجاز وربما اعتباط.

وفى الشطح ما في الجنون من حكمة السؤال: "أعَقْلٌ عَقَلَ به هؤلاء العقل فربطوه وقيدوه، أم أنه عقل عقلوا به العقل، فعقلنوه؟"، وهل يعقلن عقل، لا يعقل؟ وكيف يكون لما قزم، ولما نسخ

بناسخ المجاز لا الحقيقة، ألا يكون مثارا لسوء الفهم، أو لعقلانية لا عاقلة له منها: العقلانيات، واللاعقلانيات، وما فوق العقلانيات، وما دونها؟

فمجاز العقل هو ما قال فيه الراجز:

"خلوا الطريق عن أبى سيّاره حتى يجيز سالما حماره"

وجواز الحمار هنا كجواز العقل إذا استطاع نفاذا من متاهات حمقه ورعونته وكذبه، وفيه قال أبو عبيدة: يقول اليقين منه "كعسى" "وعسى" شك هو عنه غافل. ويقول الجرجانى مصصحا لأبى عبيدة عدم دقته: "إن المجاز ما احتمل الصدق والكذب"، مما لا يخص لسانا دون لسان، ومثاله قول أبى القاسم الآمدى:

"فكأنَّ مجلسه المحجَّبَ محفل وكأن خلوته الخفيَّة مشهد"

وإذا يقع البيت عاريا من اعتراض الآمدى على البحترى، وجازت نسبته إلى غيرهما، صار المحفل لمجانين المتصوفة مجلسا، وصارت الخلوة فيه "مشاهدة"، فالمجاز لا يجرى إلا على شيء لم يوضع له في الأصل، ولولا الانحراف في المجاز لما قال الحلاج:

كفرتُ بدين الله، والكفر واجب لدىَّ، وعند المسلمين قبيحُ

وبالمجاز أيضا، انشقت الأرض أرضين، لرؤيا الحلاج ما تراه حلول ووحدة ووجود، ولغيره مما لا يراه في أرض وإنما في سماء، وهذا ما جعل الحلاج يقول:

"وأىُّ الأرض تخلو منك حتى تعالوا يطلبونك في السماء

تراهم ينظرون إليك جهـــرا وهم لا يبصرون من العماء".

ولما كان في المجاز ما فيه من المجون والخفاء، صار الجنون، لا التعقل، باعثه: فقيل: الذى جنّ الأشياء جنا هو الذى سترها. وكل شيء جن عنك فقد ستر عنك. وجنه الليل جنا وجنونا: أى ستره. وفى الحديث: جن عليه الليل: أى ستره، وبه سمى الجن لاستئثارهم، واختفائهم عن الأبصار، ومنه سمى الجنين لاستتاره في بطن أمه. وجنون الليل: شدة ظلمته وادلهمامه. وقيل: أجنه الليل: إذا أظلم حتى يستره بظلمته، وجن الميت جنا وأجنه: أى ستره. والجنين هو القبر، لستره الميت. والجنين أيضا الكفن. وأجنه: كفنه وواراه التراب. وقيل: الجنين هو المقبور. وفيه حديث على رضى الله عنه: جعل لهم من الصفيح أجنان. والجنان: القلب لاستتاره في الصدر، وربما سمى الروح جنانا؛ لأن الجسم يجنه. وقيل هو القدر، وهو معنى لابن الأعرابى، جن عين: أى ما جن عن العين فلم تره: يقول: المنية مستورة عنه حتى يقع فيها، والقدر سابق المنية المقدرة. والجنين: مادام في بطن أمه لاستتارة؛ لأن الرحم مستترة. والمجن: الوشاح أو الترس؛ لأنه يوارى حامله: أى يستره. وقالوا: كل مستور جنين، ومنه حقد جنين، وضغن جنين.

ويبقى أن الإنسان هو المجنون أو الاسم المفعول، الذى لا يعرف الوحدة ولا الالتئام؛ لأن منه: المفعول به، والمفعول فيه، والمفعول معه، والمفعول لأجله، والمفعول المطلق، وإلى جانب هؤلاء نوابهم.

هذا الجنون المخبوء في العقل، كاختباء القلب في الصدر، والروح في الجسد، هو قدر كتب على المجنون أن يتحمل فيه عبء الفاعل، وينوب عنه؛ ليتنزه الفاعل دون المفعول من العيب والنقص والإثم والشر.

فللمجنون أسرار تشبه أشباح ليل مخيف، ولغة فيها من السموم ما يجعل "الراسخين في العلم" يرتدون عنها ويحذرون منها: فالمجنون ـ بظنهم ـ أشبه بوحيد القرن، الذى لم يوجده إله في الطبيعة، وإنما أوجدته الكتب بالقوة، فصار إمكانا، دون أن يكون.

غير أن المجنون، الذى حكى، أو حكت عنه الكتب، هو من الحكايات بصمة، وأثر، وهو من اللغة مفعول لا فاعل، وهو من الحقيقة، كاذب، ومن العقل المعدوم، التعقل، ومن العدل، المشتبه به، ومن البراءة، مرآة، لها وجه وليس لها قفا، بحيث إنه الوجه يحفظ البصمة، والقفا يحول دون هربها.

وهكذا صارت بصمات الغائبين من أنبياء أحيانا، وفلاسفة أحيانا، ومجانين أخرى، تتوزع بالملايين بين رفوف المكتبات القديمة، التى لا تكف عن احتضان بصمات يزاحم بعضها بعضا، بحيث تقع البصمة فوق البصمة، والسخرية فوق السخرية، والفاتحة فوق الفاتحة، والخاتمة فوق الخاتمة، وبها تتشكل كتلة سوداء فاحمة، فيها من بصمات الجنون عتمات السر، وقد رآها المجنون بالرغم من غيابها، وحدث عن مراوغاتها برغم استتارها.

فالمجنون هو كمن يرى الشمس دون أن ينظر إليها؛ لأن في النظر إلى الشمس يكون عماه، بالعمى يفتقد رؤية الشمس التى ترى ولو استحال النظر إليها. فالذى يرى إنما يرى بالقوة، والذى ينظر إنما ينظر بالفعل، ومن شروط الحقيقة، أن تُرَى لا أن يُنْظَر إليها؛ لأن رؤيتها تقف عند وجودها، دون أن تتعدى هذا الوجود إلى كيفيته؛ لأن الكيفية خاصة من خصائص النظر. فالنظر إذ يعبر عنه بالكتابة، يصير مثلها مخادعا؛ لأنه يحيط بزاوية، ويعجز عن الإحاطة بكلية الزوايا، وهكذا هو "الأصبع" الذى يشير إلى القمر، فإنه يبقى أصبعا دون أن يصير قمرا.

فإحياء الماضى الميت، والإشارة بالأصبع إلى "رفاته" هما من خطاب المجنون مجازا؛ لأن اليقين عنده هو الرأى، لا المعرفة؛ لأن المعرفة لا "تعرف". فالمعرفة نصب أثرى يقابله المجنون بتأكيد انقراضه، واستبدال أحداث لا أصول لها بكثافته؛ لأن الحدث منها هو الحاضر الذى لا ماضى له. فالمجنون إذ يشهد على كذب الاستمرارية الزمنية كونها تدفقا متصلا، فإنه يجبُّها "بالإنفصال"، و"القطيعة".

"فبالانفصال" و "القطيعة" أنزل المجنون الفلسفة من الغيب الغائب، إلى ساحات الوغى، واقتحم بها السجون، والعيادات، والمستشفيات ليرى الجرائم "القانونية" التى ترتكب بداخلها، وكأن المجنون يربط الفلسفة بكل ما هو ليس فلسفة؛ أى باللافلسفة.

وهكذا، صار للمجنون عقل يحارب به حتمية الفكر، ويرفض التجمد في المعنى الواحد، إذ جعله يرتج ثم يتزلزل ثم يتشظى. وقد كان مبدأ المجنون هو ذاته المفكرة؛ لأنه حيث "يكون الإنسان يكون الفكر". وقد أيقن المجنون أن على الفلسفة المثالية أن تخلع "براقعها" المزخرفة، وتنسحب لتحل محلها "إرادة المعرفة" لا "الالتباس"؛ لأن هدف المجنون ليس الكشف، بل رفض الإكراه، وعشق "الحرية".

ولما صار المجنون عاشقا وحيدا "للحرية" أطاح بالفكر الخاضع للتعالى، وحرره من نرجسيته المتعالية، ودائرة أصلها المفقود التى صارت "أزمة"، بل "الأزمة" في العودة إلى الأصل المفقود: أعودة إلى التراب "المنتفخ" أم عودة إلى "النافخ" في التراب؟ "فالنافخ" في التراب "من روحه" لا يسأل عن "روحه" ولا عما نفخت به؛ لأن المسئولية هى مسئولية "المنتفخ" من التراب، لأن على "التراب" أن "يتعالى" بنافخه، وأن "يبخس" انتفاخه!!!!

فالمجنون له من خطابات العقلاء خطاب، "يقول المعكوس" بمجاز يعيد الكلمات إلى نقطة انطلاقها ليلغى ما قالته، ويستعيد ما لم تقله لأن المجنون على يقين بقدرة الكلمات على قول الشىء نفسه بطرق مختلفة، أو على قول أشياء مختلفة بالكلمات ذاتها.

فللغة من الجنون، تحررها من أسطورة "الدلالة" الثابتة، التى تشيئها قبل أن تميتها. فاللغة التى يبتعثها المجنون هى لغة السفسطائيين التى هزمت على يدى أفلاطون لظنه أن اللغة لا تراوغ الحقيقة، بل تنطق بها. فكأن اللغة عند أفلاطون هى التى تقرر ما يمكن أن يقال وما لا

يمكن أن يقال، وهذا ما يستبعده المجنون؛ لأن فيه تعسفا، وزيفا، وكذبا، كأن منه حث الماركيز دىساد، وجورج باتاى، ونيتشه، وأرتو، وآراباك، وبروتون، على تجاوزه، بل هتكه.

فلغة "الجنون" تتعزز بانتهاك السائد الذى يقصيها، ويعيبها، بحجة خدمة "الحقيقة" وأنظمتها الرسمية، ولو كانت الحقيقة التى يعتد بها المثاليون مبينة على "المفارقات"، و"الكنايات"، و"الاستعارات" و"المجازات" و"المبالغات" و"السخريات"، فإن هذه كلها تبقى من مقومات الحقيقة، لا من التباساتها.

فالمجنون له من رفعته ما يمنعه عن "التشبه" بالإنسان الذى تحدث عنه الإنسانيون بكل البلاغة والثقة، وكأنه انسان ذو وجود، وجوهر: ذاك هو إنسان النظام، والشفافية، والأخلاق، الذى تسلل المجنون فى الشقوق من نظامه، وفى الفجوات من شفافيته، وفى الكذب من أخلاقه، فسرق منه لعنة الميتة، وأحل محلها لغة الحياة، والتغير الذى لا ينتهى، فالمجنون يرفض كون التاريخ نظاما غائبا مغلقا، يتماهى بذاته على نحو مطلق لذا يتشرد فيه، ويشرده، كى ينأى عنه، ثم يخرج منه، تاركا له سلسلة من التأويلات، لا تغلقها الدائرة.

وهكذا تصير معرفة المجنون تراكما من مجازات تهرب من الحقيقة، لأنه يستحيل عليها النفاذ إلى مملكة الحقيقة. وإذ يثأر المجاز لنفسه يقوض مملكة الحقيقة، فيهدمها، ويجلس فوق انقاضها، لأن الحقيقة "بيت لا يقيم فيه أحد" هذا البيت الفارغ من "ساكنيه" يدخله المجنون، ويخرج منه، وكأنه بيت له وحده، صار فيه العقل حادثة عشوائية تشبه "رمية نرد" أو طريقا تقود إلى الهاوية، أو "ماء" يروى ظمأ الماء".

أما لغة المجنون فهى "تطوح فوق الشفير"، يحاول به المجنون أن يعيق اللغة بلغته، والكلمات بكلماته؛ لأن لغته تقع خارج اللغة، وتترجم العالم بترجمات "منحازة"، وأخرى ملتبسة ترفض الوضوح؛ لأنها ترفض الجوهر، وأخرى مختلفة، لا تحب أضواء العقل، لا لشىء، سوى أنها كاشفة، فكأن لغة الجنون تقول ما لا يقال، وتروض المستحيل؛ لأن المستحيل هو ما لا يقال، فيصير للجنون الاستقصاء، والاستبعاد، حكما، خشية انتقال عداوه.

فالمجنون يتمرد على القوة دون قوة، وعلى القوانين دون سلطة، وعلى الأخلاق دون نية، وكأنه يقتل جميع آبائه، وسلالاتهم ليعيش لنفسه، متخففا من أثقالهم البلهاء التى تقهر حريته.

وعندما يقتل المجنون آباءه، ويعطى لنفسه الحق فى التصرف كيفما يشاء، فإن القوانين لا تعاقبه بإعدامه، بل بسلبه "الحرية" التى قتل آباءه من أجلها؛ لأن القوانين حق السيطرة التامة على الفرد كله: جسما وروحا وعقلا.

وإذ يصير المجنون شاذا، ومستبعدا، وقاتلا؛ أى يصير "بطلا" فإن بطولته تتضاعف بالجريمة أولا، وبروايتها ثانيا. وهكذا تصير رواية الجريمة - لا الجريمة نفسها - مثار فضول، ورغبة فى تعرف الكيفية التى تمكن بها المجنون من التمرد على السلطة، ومن حزق القانون، ومن تعريض نفسه للموت بواسطة الموت، فحيث تضج ذاكرة المجنون بالامتلاء وبالذكريات يسجن خوفا من "رواية جريمته" لا من اقترافها.

فالمجنون هو الذاتى البدء، والتكوين، المأخوذ بوعى ذاته دون الآخرين والعالم. إنه يراهن حيث لا شىء سوى الرهان والبدعة، بدعته التى يطهرها من دنس التاريخ والكلام. لتشع بتاريخه هو، وبعده بكلامه هو. فالمجنون لا يعتد إلا بلغته المهلهلة التى تنسج توليفاته الغريبة التى ليس لها قانون أو نسق؛ لأنه ليس لها آباء تقليديون، ولا تسعى لأن يتبناها آباء مزيفون. فلغة المجنون تنشأ من فراغ؛ لأن تمردها لا صنو له ولا امتداد، ولا تطوير، إنها لغة التباعدات والاستثناءات، والتزاوجات الصعبة أو المستحيلة: ففى لغة المجنون كرنفال لفظى تكون فيه اللغة فى "أجازة" من مهام الحياة العاقلة والمعقولة؛ لأن للمجنون انشغاله بنفسه عن تعقل الحياة وعقلنتها؛ لذا تصير

اللغة معه لغة "داخل" لا "خارج" له؛ لأن "الداخل" هو عند المجنون "برجه العاجي" الذى يتحصن فيه.

وهكذا يضع المجنون - بلغته - حدا "لسيادة العقل" فى مثالية "كانت"، "والذات" فى وجودية "ديكارت"، "والرغبة المكبوتة" فى مرآة "لا كان"؛ ذلك لأن لغته لا تأتى من نسق يسبقها، ولا من عالم مرآوى يعكسها ظلا من ظلاله، ولا من كلام ينتظر ولادة المجنون ليمسك به، ويحدد له مكانه ودوره النهائى والثابت. فالمجنون لا يعرف التنازل، عن ذاته، أو عن لغته، أو عن "نبوءاته".

وحده المجنون يقول المختلف الذى لا يقر بالنواهى والمحرمات؛ لأنه يقيم عالما من المداعبات التى تقع خارج العقل، وكأنه يؤكد قول ميشال فوكو واعتقاده "بأن الحقيقة لا وجود لها، وأن اللغة فقط هى الموجودة". غير أن البشر إذ يعتقدون أن كلامهم فى خدمتهم، فإنهم لا يدركون خضوعهم لمطالبه وقواعده، وهو إدراك يراه المجنون مثل سحابة مبعثرة، أو هيولى قابلة لكل الأشكال، وكأنها لا تسجن فى شكل؛ لأن عالمها لا شكل له، ولا حتمية، ولا تبعية، ولا أسلاف، بل هو عالم من التحولات والعزلات، والتفكيكات التى لا تنشط بهدف التشابه أو الالتئام.

ولما انشغل المجنون بخلع براقعه الكاملة والناقصة، ليشهد لنفسه شهادة مؤمن غير مرتاب بأنوار عقله التى لا سرب فيها ولا سراب، جاءه من يقابل مرضه بالدواء فأعرض حذرا من مكايد الدواء؛ لأن فيه سما بإمكانه أن يصيب أضواء النور فى الجنون، فيغشاها غبش، تهوى بعده فى ليل الجهل.

فالمجنون إذ يصيب وجها زائفا من وجوه الحقيقة، يكتفى به وجها ناقصا، يعف عن كماله؛ لأن المجنون بعكس الشر، يسرق السر من حكمته هو، لا من حكمة غريمه الحكيم، ومن عقله هو الممكن بذاته، لا من عقل واجب الوجود، أو من فيض عقوله المفارقة.

فالمجنون لا يحسد عقلا غريما، ولا مشرِّعا خالدا، ولا عالما بكل الغيوب، خشية أن يطرد خارج ممالك العقل والشريعة والعلم بالغيب؛ لذا هو يكتفى "بمغايرته" لغريمه؛ لأن فى "مغايرته" حرية له، يتلذذ بها، وينتشى بنشوة ليس منها عقود ولا مواثيق. فمن المواثيق ميثاق الحياة الخاضعة لشبيه، هى منه، وليست كمثله. وهذا هو الميثاق الذى يستحيل على من أوجده أن يعدِّله، أو يغيره، أو يلغيه، فكأن موجد الميثاق صار أسير الميثاق، الميثاق الذى تجاوزه المجنون كى لا يأسره.

فالخوف من الأسر، كما قال أريك فروم، كان شبيها بخوف المجنون من بطريرك غابرييل غارسيا ماركيز، وقد شاخ كثيرا، وظل يقول: "عاش أنا". فالمجنون كان على يقين بأن البطريرك الذى لن يموت، كان قد قرر "بأن يموت الآخرون بدلا منه" بمن فيهم المجنون غريمه. غير أن المجنون غير العابىء بموته، كان له شرف الاحتفال بموت غريمه أولا، ثم شرف الاحتفال بتخليده ثانيا.

فالمجنون الذى بخسه غريمه، لا لشىء إلا لقلة عقله، وكثرة جنونه، كان الوحيد الذى يأنس إليه: "عاش أنا"، حتى أنه من شدة أنسه به، جعله يتسلل إلى غرفة طعامه ليكتشف بأن "عاش أنا" يعيش على العضلات، ويحكم على النسيان، ويجرجر خصيته المعنوقة، التى لم يرثها عن أحد؛ لأنه كان رجلا دون أب كالطغاة الأكثر شهرة فى التاريخ.

وكان مما شهد عليه المجنون معجزة تطويب أم "عاش أنا" بمرسوم أما للوطن؛ لأن ابنها وحده كان كل الوطن، ورئيسه المرتجف مدى الحياة؛ لأن للوطن علما بألوان تختلف باختلاف ميول الزمن: الزمن غير المعصوم من ألوانه بعكس "عاش أنا" المعصوم إلا من ارتجافه.

وقد كان المجنون ينظر إلى "عاش أنا"، معبود طفولته، على أنه صار شيخا صدئا يشبه ببرازه براز العصفور، الذى لم يمنعه من التحالف مع الكنيسة؛ لأن الكنيسة تتحالف مع الذى يحكم، ولو صار برازه كبراز عصفور.

"عاش أنا" كان يكرر دائما: "أنا هو أنا"، وفى تكراره التباس أصاب المجنون الذى ظن أن "عاش أنا"، و"أنا هو أنا" يعانى مرضا من أمراض الانفصام؛ لأنه صار له ثلاثة "أنات"، وفقد بهذا "أناه" وحدته. ولكن المجنون شاهدا، وخشية من إلصاق تهمة تبعثر "الأنا" به، راح يتذكر "الأنا" حين كانت مشمولة، ومتوحدة، فوقع منها "على أشياء نادرة كان يكتبها "عاش أنا" ليضمن عدم نسيانها، منها: تعلمه القراءة والكتابة فى عز الشيخوخة، ومنها ضمادات الفتق ولفافات خصيتيه. ومنها ما تذكره من أعداد جنوده المخلصين الأوفياء الذين لاقوا حتفهم بأيد خفية. ومنها حبه الوحيد لامرأة مومس جعل منها سيدة البلاد الأولى، وأهداها باقة من أذناب "الثعالب الغصنية"، ومنها أنه لشدة حرصه أفلتت منه كل أسرار الدولة دون استثناء لتصير ملكا للجميع. ومنها أن دجاجات أمه كانت تتنزه حسب رغباتها عبر القاعات والمكاتب والملفات السرية، دون أن يخشى تلك النزهات؛ لأن الدجاجات كانت جاهلة وعلى كثير من الأمية التى لا توصف، بحيث تعييها قراءة ملف أو سر، وكأن حاجاتها للملفات هى لتلويثها وليس لفضها، ومنها خط فى كفه، فكته العرافة وطمأنت الأم بأنها ولدت للعالم امبراطورا، ومنها أن ولادة "عاش أنا" المعجزة، لأنه السيد الكلى القدرة، لن يدوم إعجازها، لعجز "عاش أنا" عن الفناء، وعن الضحك. وعن التفكير؛ بسبب انصرافه الدائم لإصدار الأوامر، الأوامر التى جعلته ينسى ذاته، التى ما إن نسيها، حتى نسى لمن كان يصدر أوامره، وقد كان "عاش أنا" يكده مجده المر المذاق، فيتقيأه، ويعود يصارع وجوده المنحسر، من أجل أن يوجد مرتين، وأن يطل من شرفة الرئاسة مرتين، وكأنه البقرة فى شرفة الوطن، وهى البقرة التى ستحتجب إطلالتها لأعوام عديدة، وقد كان فى الشرفة مرايا كثيرة تكرر مؤخرة "عاش أنا" لتجعلها بمتناول الجميع، قبل أن تنتقل إلى وجه العملة وقفاها، ومن ثم إلى طوابع البريد، فتفلت من أبنائها، لكثرة انشغالها، ولكثرة غيابها عنهم فى أسفار طويلة، تشبه أسفار "عاش أنا" فى نومه؛ النوم الذى يغرق فيه وكأنه هجرة توراتية لأمة لم تكن تجد أين ترتب آنية مطابخها، وحفرات برازها".

واستوحش المجنون وامتلأ بألتظاظ "أنا هو أنا" الذى له من الحياة وجهها، وللبشر كلهم قفاه، الذى هو قفا الحياة. وفى قفا الحياة يتقن المجنون من أن "أنا هو أنا" كان محكوما بفقر عقله؛ لأنه لم يكن يعرف من كان، أو كيف كان، أو هل كان شيئا آخر غير أكذوبة تستعيد كذبها؛ لتؤكد بها هويتها الصاخبة: "عاش أنا". لقد كان "أنا هو أنا"، وقد رأى فتقه القديم، وخصيتيه المقبحتين، وجلبابه الرث، وعدمه المتوكىء على عكاز منخور أوشك على التفتت. لقد شهد المجنون على مراوغات "أنا هو أنا" لأبقاره اللواتى يؤتى بهن من بيوت الدعارة، فيتفحصهن "أنا هو أنا"، ثم يتمنى عليهن دخول الدير والاعتكاف فيه، حبا له؛ لأن فى الدير سترا ليس مثله فى بيوت الدعارة.

ولما كان المجنون "قوادا للحقيقة" فقد كان يسرق الأساطير ومعها أبطالها وآلهتها يحشو بها وسادته. فالمجنون أبدا حريص على وسادته التى تمنع عنه التشرد؛ لأن لا أحد يستوقفه مجنون لبشرده، كما أن لا أحد يسرق الأساطير؛ لأن لكل أساطيره، ومحاضر جلسانه، وكوابيسه الهشة كدمعة يتيم.

وحين انشغل المجنون بوسادته عن البشر، انشغل البشر أيضا عن المجنون بالوسادة، وظنوا أنها خالية، أو ربما تتسع لبعض أساطيرهم فتصير بها أكثر انتفاخا، وبالتالى أكثر وضوحا وأهمية. فوسادة المجنون التى خص منها "أنا هو أنا" بالقسم الأكبر، ظلت بين يديه مشحونة من

طرف وخاوية من آخر، إلى أن جاءته "تلبيسات إبليس"، وهو أيضا: "أنا هو أنا"، فاحتل "الأنا" الأول مقامه، واحتل الثانى ما بقى، حتى صارت الوسادة ساحة حرب واقتتال، ينظر إليها المجنون ضاحكا، دون أن يطرد منها طرفا من طرفى النزاع، فلو طرد المجنون طرفا ينازع الآخر على امتلاكه حقيقة الأرض والسماء، لمل المجنون أيامه، أو دخل فى صراع مع "أنا هو أنا" المنتصر.

فالمجنون إذ ترك لوسادته المحشوة نزاعاتها، غافل الوسادة، وفاء إلى شجرة الحياة المقدسة فى التصور القبالى، لمعرفته أنها شجرة ليس فيها موت، ولا تعرف شيئا عن "أنا هو أنا" الذى قض المضاجع بالأوامر، والنواهى، والوصايا، والشرائع، والثواب، والعقاب، والانتقام، والثأر، والظلم، والمكر، والقتل، والأبوة، فشجرة "أنا هو أنا" هى شجرة المعرفة، التى لم يكن للمجنون منها نصيب؛ لذلك لم يندم على قلة نصيبه، واكتفى بالشجرة المقدسة التى انفصلت عن المعرفة، وعن الأوامر، والنواهى، فى سبيل الإبقاء على حرية المجنون الكاملة، وهى حرية تدعوه إلى خرق كل الشرائع؛ ليكون له من نفسه شريعة لنفسه.

فالمجنون المنفصل والغريب عن شجرة المعرفة التى هى شجرة آدم وحواء، هو المجنون الذى لم يرتكب إثم الشجرة، ولا إثم المعرفة. وكأنه الرجل التقى الذى أوجد عالمه من عدم، وصار إلها خفيا لا يمكن إدراكه، ولا نفيه، ولا الصلاة له. فتجليات المجنون تجليات ذاتية له، وفيض منه، وطريق له لأن يخلق نفسه، فليس له من دسائس الشيطان حسد، أو كذب، أو افتراء، أو معصية. أو تعوذ، وليس له من نعم الإله سوى عقل حر يعقل به نفسه دون الله، وله من نفسه مسالك ينشغل بها، وحب يجن به، وشطحات تبعد عنه الأذية.

لذا فإن المجنون يتعالى على إبليس، ولا يخشى تلبيسه، ومن تعاليه عدم إنكاره لمبدأ السفسطائيين إذ قالوا: إن الإنسان هو مقياس وجود الأشياء ما وجد منها ما لم يوجد؛ لأن كل حقيقة هى بالتالى حقيقة نسبية تابعة للتصورات الفردية، التى تتعدد بتعدد متصوريها.

وإذ وقف المجنون بحياده من السفسطائيين، أخذ بقول شيشرون وقد رأى: أن سقراط أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، وآثر ألا يأخذ بمذهب سقراط الذى جعل العقل أساسا للمعرفة؛ لأن إدراكات المجنون العقلية مغايرة تمام المغايرة لإدراكات سقراط الكاذبة. فسقراط الذى اتخذ من حكمة معبد دلفى القديمة شعارا يقول: "اعرف نفسك بنفسك"، صار غرضه السيطرة، بمعرفته لنفسه، على معارف البشر كما على نفوسهم، فسخر منه المجنون، وأعرض عن تبجحه، وتذكر بعضا مما قاله الإمام فى الإنسان: "له مواد من الحكمة أضداد من خلافها"، وأضاف إليه قول من قال: "ليس بإمكانك أن تنزل النهر مرتين"، ولو كنت أنت هو أنت، والنهر هو النهر نفسه.

ومما لم يعجب المجنون فى رد العرب على تلبيس إبليس قولهم: "إن البعرة تدل على البعير"، وكأن العرب نسوا أن البعرة كالبعير كلاهما من عالم الكثافة لا من عالم اللطافة، وليس فى قولهم دليل على دحض مبدأ الدهرية الذين جحدوا "الصانع" لجهلهم بكيفيته ومنعهم من البحث فى ماهيته؛ ومثله ما قاله العرب فى عناصر الطبيعة والطبائعيين، إذ منعوا الخلل عن الصانع، وردوه إلى الابتلاء، والردع، والعقوبة.

أما الثنوية التى كفرها العرب، فقد أعجب بها المجنون؛ إذ ردت الخير إلى إله النور، والشر إلى إله الظلمة، فنزهت إله النور عن أذية الأرواح، وبعدها عن أذية العقول أو الاستخفاف بها.

وحكى المجنون نقلا عن يحيى بن بشر بن عمير أن قوما من الفلاسفة اعتبروا أن صانع العالم معدوم؛ إذ إنه أهلك نفسه ليخلو منه العالم، وذلك بعد أن رأوا أن الإنسان يقع فى الماء، ولا

يحسن السباحة، أو يحترق بالنار فيستغيث بصانعه الغائب، ويموت غرقا واحتراقا حيث لا مغيث.

وتذكر المجنون تلبيس إبليس على النصارى، حتى قالوا: إن الله جوهر واحد بثلاثة أقانيم، وقال بعضهم: الأقانيم هى الخواص، وقال آخرون: هى الصفات. وتعجب المجنون من أمر الأقانيم الثلاثة كونها صفات ثلاث لا غير، وراح يسأل نفسه: إذا كانت الصفات الحسنى تسعا وتسعين صفة، أفلا يجوز أن تكون الأقانيم ثلاثة؟

ومما سوله إبليس للنصارى قولهم: إن المسيح هو ابن الله، وهذا مما جعل المجنون يرتاب فى أبوة المسيح، فإذا لم يكن المسيح ابنا لله، فابن من يكون؟ وإذا لم تكن ولادته معجزة، فهل يجرؤ أحد على القول إن مريم كانت تعرف رجلا؟ وقد جاء على لسان جبريل الملك: ولم تك أمك بغيا؟

ومن تلبيسات إبليس قول النصارى بأن مسيحهم يموت ثم يبعث، وهذا محال؛ لأنه لم يمت ليبعث، وقد التبس الأمر على المجنون؛ لأن البعث والحساب والثواب والعقاب أمور من جوهر الأديان، فكيف يستحيل البعث على عيسى، ويبعث البشر جميعهم؟ وراح المجنون يسأل عن يقين أبى العلاء ومعرفته إذ قال:

"حياة ثم موت ثم بعث حديث خرافة يا أم عمرو"

ومن أخبار المصنف للمجنون خبر عن رجل يقال له "ذو الخويصرة التميمى" الذى كان يعتبر أول خارجى، وأمنة أنه رضى برأى نفسه ولم يكن كافرا، بل كان من أشد الناس اجتهادا: جبهته تقرحت من السجود، ويداه كأنها ثفن الإبل من أثر البروك، ولكنه كفر؛ لأنه رأى برأيه. وشاء المصنف أن يضم المجنون إليه فى تكفير ذى الخويصرة التميمى، فأبى المجنون كذلك، وسفكوا دماء كثيرا لفرض رأى واحد، دون سواه. وكان المجنون يضحك فى سره من المصنف، وقد أغوته "حقيقة" هى حقيقته، وليس فيها للناس حقيقتهم.

ولما لم يقنع المصنف المجنون بأخبار ذى الخويصرة التميمى، شاء أن يحتج بتبليسات أخرى لإبليس وهى كثيرة، فجاءه بأخبار الباطنية ورموزهم وإشاراتهم، ثم بأخبار الإسماعيلية وزعيمهم السابع محمد بن إسماعيل بن جعفر، ثم بأخبار البابكية، وعلى رأسهم بابك الخرمى. وأصله أنه ولد زنى ظهر فى بعض الجبال بناحية أذربيجان واستباح المحظورات، حتى ألقى القبض عليه، وجىء به إلى المعتصم فأمر بقطع يديه ورجليه، فلما تقطعت مسح بالدم وجهه؛ لأنه خشى أن يقال عنه إنه اصفر وجهه جزعا من الموت.

وكان المجنون يصغى إلى أخبار بابك الخرمى بكثير من الفضول، حتى جاء المصنف بأخبار القرامطة ورجلهم حمدان قرمط الذى جاء يدعو الناس للخروج من الجهل إلى العلم، ومن ورطات الذل والفقر بإخراج المخزون إلى كل أحد. وما إن انتهى المصنف من أخبار حمدان قرمط حتى اتبعها بأخبار الخرمية، ولفظها الأعجمى الفارسى مما يدل على غرابتها؛ لأنها تنبىء الإنسان بالمستلذ والمستطاب؛ أى أنها تسلطه على اتباع اللذات وطلب الشهوات وإحلال كل محظور، وكأنهم المزدكية، وهم أهل الإباحة من المجوس.

وبالرغم من هذا الفيض الإخبارى الذى تعمده المصنف لتحذير المجنون من الوقوع فى المحظور، فإن المجنون كان مشغولا عن أخبار المصنف بالحرية، وهى المبدأ الذى خرج به هؤلاء، بكل فرقهم، على كل سلطة تحول بينهم وبين الحياة. وقد كان المجنون يسأل: ألم يكن يحق لهؤلاء العيش، عيشا حرا، مستلذا ومستطابا؟ وهل على الإنسان ألا يعانى من عيشه: إلا الخطيئة، والوقوع فى أسرها، وتبذير العمر فى حسابها معدومة أو غير معدومة، وفى حساب

عقابها من دركات الجحيم، وقد جعلوا الدركات أنواعا، وتركوا للإنسان اختيار النوع الذى يرتاح إليه ! !

وانتقل المصنف من خرمية بابك ونيل الملذات واستباحة المحظورات إلى أقبح العواقب التى ستنزل بابن الراوندى والمعرى حسابا وآخرة، وكأنه نصب نفسه حاكما عادلا، واستبد بتكفير الفلاسفة والشعراء، دون إحساس بحرج أو بزندقة إذ أحل نفسه محل خالقه، وأنزلها منزلته، ولم يقر بإرجاء، ولا بشفاعة، وكأن إبرام حكمه سيصير ملزما لخالقه، دون أن يكون فى هذا الإلزام كفر ولا إذلال ولا تلبيس.

وتذكر المجنون أن الجعد بن درهم قال قديما، بعد أن أفرط فى نفى التشبيه: "إن الإله ليس بشىء"؛ لأن الشىء له مثل، والإله الذى لا مثل له، لا خلود معه، فالخلود فان، ولا حساب ولا عقاب، ولا يبقى إلا الإله وحده، وحيدا، كما كان، ولا شىء معه". ثم تذكر المجنون كلام معبد الجهنى وغيلان من بعده، وقد قالا بالقدر، والحرية، ولحق بهما ابن المقفع فى باب مرزويه موضحا فى كليلة ودمنة: "أن أصحاب كل عقيدة يزعمون أنهم على حق، ولا يدرون زعمهم، بل يدرون حقهم؛ وأن العقائد التى يزعمون حقيقتها، لا تناقش من حيث وجوه الإكراه فيها أو عدمه.

ولرد الإكراه والأخذ بما لا يعقل، بل يفرض، قال ابن الراوندى برفضه كل مايتناقض مع العقل من عقائد، ومعجزات، ومخاريق؛ لأن منطقها داخلى، كيفى، متهافت، كان يخشى منه على تهافت عقله.

ومما جمع بين ابن الراوندى والمجنون، قول ابن الراوندى: إن أكبر الكبائر اتباع رجل مثلك صورة ونفسا وعقلا، يتصرف فيك تصرف مالك بمملوكه، أو كجماد يرفعه ويضعه على هواه، أو كحيوان يمتطيك ويصرفك أماما وخلفا؛ لأنه يعقل، وأنت لا تعقل.

أما أبو العلاء المعرى، فكان من شبهاته شبهة استوقفت المجنون؛ لأنها تخالف حكاية إبراهيم وإسحق، التى لم تعرف المأساة ولم تشهد عليها، إذ افتدى إسحق بكبش، وجاءت نهاية الإرادة والأمر سعيدة، وفيها ما فيها من مفارقة لقصة "لمك بن متوشلح وصاحبيه". وقد أخبرنا أبو العلاء عن "لمك" الذى جده السادس آدم، أن ابن متوشلح هو أول من صنع العود؛ إذ مات ابن له يحبه، فعلقه بشجرة، فتقطعت أوصاله حتى بقى الفخذ والساق والقدم، فأخذ خشبا ورققه وألصقه فجعل صدر العود كالفخذ، وعنقه كالساق، ورأسه كالقدم، والملاوى كالأصابع، والأوتار كالعروق، ثم ضرب به وناح عليه. وكان له من صاحبيه ابنه "توبل Tubal" الذى اتخذ الدفوف والطبول، وابنته "ظلة Zillah" التى عملت المعازف.

وكأن أبا العلاء اشتبه بأمر الأبوة وبراءة نواياها؛ لأن الدهريين كانوا يعتذرون بالقول: "وما يهلكنا إلا الدهر"، ولما كثر المقال في ذم الدهر، جاء في الحديث: "لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر". والتبس الأمر على أبى العلاء، فلجأ إلى صالح بن عبد القدوس يسأله، فأنشده صالح مرتابا:

"خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها ... فما نحن بالأموات فيها ولا الأحيا
إذا مـــا أتانا زائر متفقـــد ... فرحنا، وقلنا: جاء هذا من الدنيا"

ثم عاد أبو العلاء إلى بهلة المبتهلنى وهى طبقة ملعونة، طمعت في دعوى الربوبية، وكان منها رجل باليمن يحتجب في حصن له، ويكون الواسطة بينه وبين الناس خادما له أسود سماه "جبريل"، فقتله الخادم في بعض الأيام وانصرف. فقال أبهلة مبتهلين:

"تبارك الله في علاه ... فر من الفسـق جبرئيلُ
وظلّ من تزعمون ربًا ... وهو على عرشه قتيل".

وأما عن الوليد بن يزيد، فراح أبو العلاء يروى عنه "استخفافه بالدين، ورميه المصحف بالنشاب. وإنفاذه إلى مكة بناء مجوسيا ليبنى له على الكعبة مشربة، فيسجد هناك لمانى". وأما عن المجنون فاحتار بأمر نفسه، وقد زحمته الأخبار، وفلسفات الحياة والدين، فجن من هولها، وارتاب في كثرتها، وعف عن الميل إليها، أو عنها، مكتفيا بما له من عقل، لا لوثة فيه، ولا إفراط، ولا مجون، كمجون الوليد إذ قال:

"لقـــــد أيقـنتُ أني   غيرُ مبعـــوث لنار
واتركا من يطلبُ الجنَّـ   ـة يسعى في خسار
سأروّضُ الناسَ حـــتى   يركبوا دين الحمار".

وقد أعيا أبو العلاء المجنون بشواهد "رسالة الغفران"، حتى صار لسان المجنون في كتمان لأسراره. ومقارناته بين كفر أبى العلاء وزندقة الوليد، وفلسفة بروتاغوراس من السفسطائيين، وعدمية نيتشه الذى "قتل الله"، بعد أن كان الله "مقتولا"، ثم عاد ليقول: "إن الفقه علم لم يبدأ بعد"، ولولا أن الفقه مجهول غير معلوم، لما تقاذف الناس بعضهم بعضا بالتهم، ولما تناقضوا في الروايات والأحاديث.

وكان من تفقه نيتشه الذى نبه المجنون قول نيتشه: "إن الخطر الأكبر المهدد مستقبل الإنسانية إنما هو كامن في مبادىء أهل الإصلاح وأهل العدل. لقد أرى هؤلاء أبناء الإنسانية، وجهات الأمور الخادعة، وعللوهم بحالات أمن كاذب، وشوهوا كل شيء وأفسدوه حتى في أصوله".

وإذ يتابع زرادشت كلامه يخبرنا: أن الفحم قال للألماس يوما: من أين لك هذه الصلابة؟ أفما نحن نسيبان؟ واعتبر زرادشت بصلابة الألماس وترك وصيته معلقة فوق الرءوس لتقول: "اتصفوا بالصلابة وتشددوا"، ولكنها صلابة كصلابة المجنون، الذى ليس له من يقين سوى يقين نفسه. فكأن زرادشت إذ دعا إلى الصلابة استدرك وقال: "الإنسان أقسى حيوان في الوجود؛ لأنه لا يجد ارتياحا على الأرض إلا بمشاهدة المآسى ومصارعة الثيران وسفك الدماء، وما يمتع بلذة الجنان على الأرض إلا يوم اخترع الجحيم: وأخص من صغار الناس الشعراء الذين يشكون الدهر وتصاريفه، ببيان ملتهب، يضج بنبرات اللذة في كل شكوى.

وإذ خشى زرادشت على نفسه من غواية الانتصار وصغائره خاطبها فقال: أى نفسى! أطلقت لك الحرية تتسلطين بها على كهان الموت، وحراس المواحيز؛ لأنه لا مخلص إلا الإرادة المبدعة. لا كلمات المشنعين بالحياة، أو الداعين للزهد بها. أى نفسى! ما أقل الصامدين في وجه الزمان، وما أكثر الجبناء فهم السوقة، والدخلاء على الحياة.

ولما صار المجنون برفقة زرادشت "كمن يركض في أكفانه"؛ إذ "أحيا له الصلاة، وحرم الفناء"، أحس المجنون برعب كبير إذ بدأت "الغيوب كمثل الطرائد، تأتى إليه، وتدخل فيه "وتقفل في وجهه أبواب التاريخ مسرحا للدمى، فيسافر في وجهه، هربا من غيوب التاريخ، ويطمئن إلى أنه وحيد في عيد مراراته، وفى تعبه الأثير.

وبعد سماع طويل لفقه طويل لم يكن فيه جواب لأسئلة السائلين، بل أجوبة ترتفع بفتاوى علقت عليها رءوس القتلى السائلين، أخذ المجنون يبحث على خلوة دون دم، ودون كذب، ودون ذاكرة، ودون جماجم، ودون شتم للسلف كى لا يكون عبرة للخلف. وفى هموم البحث، التقى المجنون نصفه الثانى الذى كان يبحث عنه، دون كيشوت بيتا لحزنه، وأسراره، وليلا لنجوم فجائعه.

فدون كيشوت قضى عمره متعطلا كسولا إلا من تسلية وحيدة هى قراءة كتب الفروسية ومغامرات الأبطال، حتى جن جنونه شغفا بها، فباع أرضه ليشترى أبطالا ومغامرات، وصارت

لديه كتب كثيرة تكتظ بالخيالات والمعارك وروايات العشق التى أفقدته الإدراك السليم، وأحلت اتساع الخيال وغبطته محله.

أما قصة دون كيشوت ـ كما يقول سرفانتيس ـ فهى ترجمة لقصة بطل عربى ينسب تأليفها لسيدى حامد بن النجيلى، الذى سيطرت عليه فكرة القومية، فجعل من نفسه فارسا يهب للرب والوطن، كما فعل الفرسان في عهود الصليبيين.

ولما غرق دون كيشوت في قراءاته الملحمية، استوقفته مغامرات آرثر ملك بريطانيا العظمى، الذى لم يمت، وإنما تحول إلى غراب غامض سيأتى بعد مرور أزمان ليسترد تاجه وصولجانه، وفرسان "مائدته المستديرة"، كما سيرد إلى لونسلوت وقائعه الغرامية مع الملكة جينفيرا.

فدون كيشوت استبدل الاستعارات بحياته؛ لأن الاستعارة يمكن الاستحواذ عليها، كما ظن سرفانتيس، وكأنه نسى أن سيرته كانت تكتبه، ولم يكن هو كاتبها. فمنذ أرسطو، والسيرة تعنى استبدال الكتابة بالحياة: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا. فالسيرة هى نسخة عن الحياة، ولا تتمتع بأدنى موضوعية؛ لأنها نسخة "الذات" الملحمية، والحقائق المنحولة، والشذرات الخادعة التى بها تتقنع الراوية لتحكى عن الذات المروية.

كذا فإن بطل سرفانتيس ليس له من سرفانتيس إلا الأثر، الذى يستخدم إمضاءه، وفى الإمضاء يتم التقاطع بين سرفانتيس و دون كيشوت فتتوحد سيرتهما بعد تمزق، وتشظ وتفكيك، ويتاح لسرفانتيس أن يعيش، بسلفة منحه إياها دون كيشوت، ووعده بألا يستردها منه.

ولما صار لسرفانتيس بطل وقع معه معاهدة حياة مستعارة، اجتاحت النشوة دون كيشوت، فقام إلى تنظيف أسلحة كانت ملكا لأجداده، فصارت فريسة للصدأ، ولما هيأ أسلحته انتقل إلى فرسه، وقد ظن أن فرس الإسكندر لا يدانيه قوة وبأسا، وبقى على دون كيشوت تدبر أمر الخوذة، فأتى بورق مقوى وصنع منه خوذة، ولما قرر أن يمتحن صمودها لحد السيف، أهوى عليها بضربتين فتمزقت، وقرر أن يعيد صنعها، ولكن دون أن يمتحن صمودها!!

وإذ اكتملت مؤهلات الفارس في دون كيشوت بقى عليه البحث عن سيدة ليعشقها، ويغامر في سبيلها، سواء عناها أمر بطولات دون كيشوت أو لم يعنها في قليل أو كثير، فإنه لم يعد بإمكان دون كيشوت الانتظار؛ لأن العالم سيعج بالمظالم والأخطار والجرائم لو أن دون كيشوت تأخر في إصلاحه.

إلا أن دون كيشوت الذى قرر أن يرى العالم كما يريد له أن يكون كما هو عليه، استبدل مجنونا يتقاسم وإياه منازلة العتاة من المردة، ومهاجمة المخلوقات الجبانة والخسيسة من الرعاع الذين لا يتصفون بالفروسية، استبدله ببائسه وحامل سلاحه سانشو بانشا. وكأن دون كيشوت كان على يقين من أن مغامراته "الفاشلة" ستدوى أصداؤها دون أن تخبو؛ لأن دون كيشوت كان بطل الضفاف دون منازع: الواقعية في إرادة لا تتزعزع، قال فيها بطلها: "قد يستطيع الرقاة والسحرة أن ينتزعوا منى أحلام المغامرة، وأن يحولوا بينى وبينها، ولكن يستحيل عليهم أن ينتزعوا منى قدراتى الفائقة ورباطة جأشى". أما المثالية فهى الضفة التى يرفعنا إليها دون كيشوت كلما وجدنا الواقع هزيلا أمام أحلامنا. فدون كيشوت بمساعدة رفيقه المجنون اعتنق مذهب الهدم والتقويض، فدمر التماثيل الدينية، والنظم الاجتماعية، والإيديولوجيات العقيمة؛ ليبنى صرح الفارس القديم، والمجنون العاقل اللذين بفقدهما فقدت الإنسانية نبلها، وعظمتها وحكمتها.

وهكذا منح دون كيشوت صاحبه سرفانتيس لقب "الشاعر الأسوأ في أسبانيا" لأنه أشاد ببطولات الأسبان، حيث فضل أربعة آلاف منهم الموت على الاستسلام، وقاوموا ثمانين ألفا من جنود الرومان، وعانوا حصارا طويلا انتهى بإبادتهم عن بكرة أبيهم في العام ١٣٤ ق.م.

هذه البطولة العابثة هى البطولة التى ظل يستلهمها دون كيشوت، ويسخر من سواها؛ أى من قصص الحب الرعوية، التى قال فيها سرفانتيس في "حوار الكلاب": "إن الرعاة كانوا يمضون أحسن أوقاتهم في تسريح شعر بعضهم بعضا، وفى ترقيع أحذيتهم. تلك أشياء تقدم لتسلية العاطلين عن العمل، والذين ليس في أحلامهم ظل من ظلال الحقيقة".

أما مغامرات دون كيشوت فقد تحولت إلى أساطير كونية تزخر بأفول الفروسية؛ إذ حول سرفانتيس "فرسانه" إلى "عابثين" يلهو بهم المكتئبون، فيرسمون لهم صورا "كاريكاتورية" سمح لهم بها لوب دى فيجا إذ قال: "الأحمق فقط هو الذى يمتدح دون كيشوت". وقد كان إمبراطور الصين من أعظم الحمقى؛ لأنه أنشأ في الصين كلية تدرس فيها اللغة الأسبانية، شرط أن يكون النص المستخدم في التعليم هو: دون كيشوت.

وامتدت حماقة الإمبراطور الصينى إلى فولتير الفيلسوف الفرنسى الأحمق الذى كان من فلاسفة عصر الأنوار، والذى لشدة حمقه بوصفه مفكرا حرا قارن الأوديسية الملحمة بدون كيشوت الرواية. ولحق بفولتير دانيل ديفو مؤلف رواية روبنسون كروزو، الذى قلد سرفانتيس في كثير من نقده الاجتماعى اللاذع.

أما دون كيشوت "الفارس الحزين الطلعة" فقد كان يؤثر مساوىء المجنون وأخطاءه "الذكية" على ما كتبه صاحب الرؤية الكاثوليكية وبطله ميجل كورتاثبرو "ليعلن ضرورة تفسير دون كيشوت من منطلق "إنجيلى".

ولما كان ما يبدأ في فرنسا مرهون بالعبور إلى ألمانيا، فإن الفيلسوف شيلينج كان يعتبر "أن سرفانتيس هو أعظم عبقرية أنجبتها الحضارة الأوربية، وأن دون كيشوت بتأثيرها لا تقارن إلا بالإيلياذة هو ميروس في الحضارة الكلاسيكية"

وقد كان من أسف شاتوبريان على دون كيشوت أن الأخير صار "آخر الفرسان"، الذى راح فيكتور هيجو يبحث عن "سره الحزين"، دون أن يعثر على مفتاح للسر الدفين الذى حمل مفتاحه معه وغاب.

وكان من أجمل النقد المرعب، ما علق به الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير على رواية دون كيشوت إذ قال: "ياللكتب الضخمة، إنها تكبر وتتعملق كلما تأملناها مثل جبال البرناس، وينتهى بنا الأمر بأن نخشاها".

ومن ضخامة الكتب النائية، كان على المجنون واجب الغناء، فلدون كيشوت البطولة، وله تمجيدها غناء حتى ولو بسرقة شعرية هى من "قصيدة الأرض" أو بعضها:

"وقد فتشوا صدره
فلم يجدوا غير قلبه
وقد فتشوا قلبه
فلم يجدوا غير شعبه"

إلا أن بعضا لدليل على صدأ ذاكرة المجنون، وهو الممتحن أبدا بذاكرته، وزواياها، خشية أن تقصر عن تدوين أمجاد دون كيشوت. فحيث تجعل الذاكرة في الزاوية، تفيض بشجون كثيرة، وكأنها "أقوال شاهد إثبات":

"ويجر السؤال السؤال
وتبدو الإجابة نفس الإجابة

قادما من بعيد على صهوة الفرس
الفارس الحلم ذو الحربة الذهبية

يا فارس الحزن
مرِّغ حوافر خيلك فوق مقابرنا الهمجية
حرِّك ثراها
انتزعها من الموت
لا تحفروا لى قبرا
سأرقد في كل شبر من الأرض
سأصعد مشنقتى
وسأغلق نافذة العصر خلفى
وأغسل بالدم رأسى
قتلونى
وأنكرنى قاتلى
وهو يلتف بردان في كفنى
وأنا من؟
سوى رجل واقف خارج الزمن
كلما زيفوا بطلا
قلت: قلبى على وطنى"

وإذ خانت الذاكرة الشعرية المجنون عاد إلى مأساة "مجنون بين الموتى"، وفى الأثر منها جندى خرج من المحراب، وقد أصيب بخلل عقلى بسيط، ونشوة في آن واحد، فهو يتخيل نفسه دائما يتحدث إلى الذى انفلقت جهته أو تفزرت أحشاؤه، أو تفتت نثره، يتحدث إليهم، فيجيبه صدى موتهم:

"أكره الناس كلهم أكره الله والحياة
أى شيء يخافه من تخطاهم، ومات؟

وعندها يسأل الجندى من ماتوا ما الحياة؟ تتعانق أصداء الموت وتنشد:

خمس أطفال صغار
كالدرارى
عمَّروا كوخا من العشب وماتوا"

وإذ يشتاق دون كيشوت إلى موتاه، تنتعش ذاكرة المجنون بأشعار لوركا، وموت الأغانى الأندلسية، فيغنى:

"مئة مهرة تثب متواترة
لقد ماتت فوارسها"

"في قرطبة زيتون أخضر
حيث يوضع مئة صليب
إحياء لذاكرهم"

فالمجنون كان يعرف جيدا معنى ما قاله صاحب مدام بوفارى بأن العالم الحديث ليس بحاجة إلى سقراط، أو أفلاطون، أو مسيح، أو فولتير، بل إلى سخرية كسخرية أرسطوفان، لتفضح عيوب العالم وتشوهاته.

فالمثل في العالم الحديث تسقط من علو منخفض حاملة معها تفسيرات لـ"كيف حدث"، ومقصية عنها "لم حدث"؟ ومن تفسيراتها واحد لتشارلز داروين الذى ظن أنه سجن الحياة في

قمقم. فتحولت معه إلى رسم في سجادة، وفقدت فعلها، تاركة للإنسان رد الفعل، ثم أضاف داروين أن الإنسان محكوم بالتأقلم، وكأنه لا ذات له، ولا حرية، ولا إبداع؛ مما يعنى أنه أفرغ من البطولات، وأسلم للحتمية.

غير أن سرفانتيس، وبخلاف داروين، حطم أسوار الحتمية، وجعل بطله الحزين يخرج برفقة المجنون ليرسم مجد الإنسان وتاريخا له جديدا، حكمت بإحراقه، فسرفانتيس الذى كان همه الإنسان، لا نشأة العالم، عاد يحكى فلسفات اليونان، وحكم الشرق القديم، وهما ينعكسان منه في حدقة العين.

هذا الانعكاس لمثالية الفلسفة، ولفروسية الأبطال، تنبه إليه سرفانتيس إذ قال: "وحدهم المبدعون والعباقرة ينعتون بالجنون"، وهو جنون حمله دون كيشوت على ظهر جواده سعيا لتحقيق حلمه بمصرع المردة في طواحين الهواء.

فدون كيشوت الكثير التجوال، والمتعب كثيرا، والجائع أبدا، كان يدفعه جنون غريب إلى الانطلاق نحو مخاطر جديدة، يتعرض فيها لانهزامات حزينة، وللسب والشتم، وحتى الضرب، فيخرج منها ومن نهاراته إلى لياليه البيضاء العزيزة التى يقضيها وحيدا في مناجاة حبيبته، وفى تأمل النجوم، وكأنه أبله دوستويفسكى أو بطل "المعطف" عند غوغول، وقد وهبا رحمة لم تمعنها عنهما خطاياهما. أما دون كيشوت فلربما استأثر وحده برحمة تنزلت عليه، إذ مات ولم يحمل معه إلى القبر لقب "المجنون". فهو منذ أن غادره حزنه، وذكريات هزائمه، وطوباويات رؤاه، انصرفت عنه الهموم، التى كانت تضعف العقل حتى تطفئه، وعادت إليه إشراقه العافية؛ لأن عقل دون كيشوت كان عقلا في منتهى الصفاء والشفافية، لو لم تعكره تهاويل الفروسية، ومحاربة أقزامها وقد ظنهم جبابرة.

هذه المغامرات البائسة التى عاناها دون كيشوت كانت تشبه من بعض وجه مغامرات عسيرة في ردع آدم وحواء عن المس بشجرة المعرفة. ثم الانصراف عن المعرفة إلى لذات العرى، وهى لذات شبيهة بالتى أحسها قابيل بعد أن قتل هابيل، وصار سيدا وحيدا لذرية ملونة، تتقاتل وتتنابذ حتى جاءها الطوفان لتعتبر، فاعتبر عنها دون كيشوت؛ إذ أيقن أن الفضائل هى من عالم المستحيل لا من عالم الممكن.

وكما كانت علاقة دون كيشوت بمثله، هكذا كانت علاقة المجنون السائس الوفى بسيده المثال. فقد كتب على المجنون أن يجد بيت "دولثينيا" المعشوقة المتخيلة لدون كيشوت، أو "الروح" التى عليها أن تبارك فارسها في كل مغامرة من مغامراته، والتى ربما كان لها بيت، وربما لم يكن لها وجود، أو بيت. فالمجنون كان عليه أن يبحث عن بيت لم يره من قبل، وهو يجهل أيضا حقيقة "دولثينيا" وأوصافها؛ مما يحول بينه وبين التعرف إليها، فهو إذ أخطأ في التعرف إليها، أخطأ في التعرف إلى بيتها؛ لأنه لم يكن على يقين أن "الحقيقة تسكن في بيت"؛ لأن يقينه أن البيوت المتوهمة يسكنها الفراغ والعدم الذى يشبه الحقيقة. وإذ تعب المجنون من البحث عن بيت "دولثينيا" راح يحدث نفسه قائلا: "إن مولاى مجنون، وأنا لا أقل جنونا عنه، بل ربما كنت أكثر جنونا عنه، بل ربما كنت أكثر جنونا منه، فهو يرينى طواحين الهواء مردة، وبغال الرهبان جمالا، وقطعان الماشية جيوشا، وعلى أن أتدبَّر أمر تصديقه. "فأنا المجنون المعافى، والبرىء من قراءات دون كيشوت الخطرة لكتب الفروسية التى لوثت عقله.

ولما عجز المجنون عن الاهتداء إلى بيت "دولثينيا"، اعترف له دون كيشوت بالخطايا والظنون التى ذهبت بعقله منذ ظن أن للعالم "فارسا حزين الطلعة" يمكنه أن يمنع الموت عن الأحياء، والجنون عن العقلاء، والشر عن الأتقياء. وبعد هذا الاعتراف، عاد إلى دون كيشوت اتزانه، فأحس بالعالم الحقيقى الذى غادره طويلا، بعد أن سرق منه عمره.

وقبل الفراق عانق دون كيشوت المجنون الوفى، ثم راح ينشد.

وا أسفاه! ما كان أولاك يا طواحين الهواء بألا تفارقينى، لئلا استعرض ذكرياتك كما يستعرض محب خيال الأحبة الراقدين في القبور.

أجل أيتها الطواحين! ! قد كنت مثلى معدة للبقاء على الوعد، فإذا بك خنتنى، وإذا بى خنتك.

لقد أرونى إياك يا طواحين الهواء، طلبا لقتلى؛ لأنه لا قبل لى بالاستعاضة عنك، فمنك كانت بطولاتى، ولأجلك كانت فروسيتى وخيباتى.

أننى - يا طواحين هوائى - لأعجب من جروحى، ومن إرادتى التى لا أجرؤ على دفنها، هى التى هدمت مقابرى وجلست على ركامها، تنتظر بعثى؛ لأنه لا بعث حيث تكون القبور.

ثم تذكر "الفارس الحزين الطلعة" أن في تساقط الأنغام من الوتر، شهادة على قوة الوتر، ولما هتكت القوة شغاف القلب منه، صار "مرآة ليس لها قفا"، إذ ذاك صار أماما لا وراء له".

ولما انتهى دون كيشوت من كلامه ليغرق في تأملاته، قال المجنون لسيده: "هكذا تكلم زرادشت".

مراجع:

للمصداقية، وما تبقى للفضوليين:

(1) Sangsue, D.: La Parodie, Ed. Hachette, Paris 1994.

(2)Eco, U.: Le nom de la rose, Ed. Grasset, Paris 1982.

(3)Ziolkowski, E.: The sanctification of Don Quixote Ed. Pensylvania State University, 1991.

(4)Close, A.: Cervantes and the Comic Mind of his Age. Ed. Oxford University Press2000.

(5)Silverman, H.:Between Hermeneutics and Deconstruction, Ed. Routledge: New york and London 1994.

(6)Fromm, E.:The forgotten language, E. Grove Press, New York 1951.

(7)Ortega, J.:Meditations on Quixote, Ed. W.W. Norton, New York 1963.

(8)Fromm, E.:You shall be as gods, Ed. Holt, Rinehart and Winston, New York, Chicago and San Francisco 1966.

(٩) أدونيس: الآثار الكاملة، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

(١٠) الفيتورى، م: ديوان محمد الفيتورى، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت ١٩٧٢.

(١١) درويش، م: أعراس، دار العودة، بيروت ١٩٧٧.

(١٢) المعرى: رسالة الغفران، الطبعة الخامسة، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.

(١٣) ابن الجوزى: تلبيس إبليس، مطبعة النهضة، مصر ١٩٢٨.

(١٤) لوركا: مختارات من لوركا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ١٩٨١.

(١٥) أدونيس: الكتاب: أمس، المكان، الآن، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الساقى: بيروت ١٩٩٥.

(16)Nietzche: Ecce Homo, Ed. Gallimard, Paris 1974.

(١٧) نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٣٨.

(18) Genet, J.: Les paravents, Ed. Arbalète, Dècines1961.

(19)Foucault, M.:Surveiller et Punir, Ed. Gallimard Paris 1975.

(20)Foucault, M.:Histoire de la folie à l'âge classique, Ed. Gallimard, Paris 1972.

أنور لوقا وحوار الثقافات

نسيم مجلى

سئل الدكتور أنور لوقا : **كيف تقدم نفسك ؟** فأجاب : يطيب لى أن أقدم نفسى بوصفى وسيطا ثقافيا. ولكن هذه الوظيفة قد تبدوغريبة أوشاذة إذا ما سجلناها على البطاقة الشخصية أوبطاقة الهوية . فى الواقع إن بطاقتى تحمل تحديدا إداريا يجارى التقاليد المتبعة . وبإمكانك أن تقرأ عليها التعريف التالى : أستاذ متميز فى جامعة النور ـ ليون الثانية (مدينة ليون) . وهذا التعريف يسجن الإنسان فى مهنة محددة وفى مكان وعمر محددين . ولكنى فى الواقع لا أعيش فى ليون وإنما فى جينيف، وعلاوة على ذلك فأنا قادم من مكان أبعد بكثير . وإذا كان فضائى المألوف يخترق الحدود، فإن عملى يتجاوز التدريس إلى حد بعيد. فأنا كنت دائما الكاتب المؤلف، والناقد الأدبى، والرحالة، والمختص بالدراسات المقارنة والمترجم، والصحفى، وأمين المكتبة، والمؤرخ، والمولع بالموسيقى! والمختص بعلوم العلامات والدلالات. وفى جميع الأحوال كنت باحثا . هكذا ترى أن مثل هذه البطاقة يستطيع أن يبرزها من سلكوا طريقا مختلفا ! سوف أعود لاحقا إلى مسألة التفاوت الكائن بين اللغة والتجربة المعيشة، وذلك عندما أتحدث عن علم العلامات والدلالات الذى أتوخى تطبيقه فى قراءة النصوص التقليدية وتفسيرها .

هذا هوالدكتور أنور لوقا الذى رحل عن عالمنا فى الرابع من أغسطس هذا العام بعد خمسين عاما من الجهادفىالتدريس والكتابة والترجمة، وخسرنا بوفاته باحثا نادرا فى التاريخ والأدب المقارن قلما يجود الزمان بمثله.وهويصف نفسه بأنه وسيط ثقافى بين الشرق والغرب، والحق إنه كان نعم الوسيط فى حوار الثقافات؛ لأنه كان يلتزم الصدق والموضوعية فىدراساته، وكان مثالا رائعا فى الهدوء والتواضع وفى شجاعةالرأى مهما كان مخالفا للسلفيين والمتطرفين.وبهذا استحق أن يكون رائدا نزيها فى حوار الحضارات.

نقطة البداية هى مصر التى غادرها فى عام ١٩٥٠ وعمره ثلاثة وعشرون عاما إلى باريس، حيث أمضى فيها سبع سنوات انتهت بحصوله على دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن . وكان موضوعها: "الرحالة والكتاب المصريون فى فرنسا خلال القرن التاسع عشر "، ورسالة تكميلية عنوانها: "دراسة تأصيلية لنص الطهطاوى: تخليص الإبريز فى تلخيص باريس"، ثم قام بترجمته إلى الفرنسية .

ألف الدكتورأنور لوقا وترجم عددا كبيرا من الكتب والدراسات بالفرنسية والعربية، منها كتاب "عودة الطهطاوى" الذى نشر فى تونس عام ٢٠٠٠، وكتاب" بلزاك"، و"هذا هوالمعلم يعقوب

" الذى أصدره المجلس الأعلى للثقافة سنة ٢٠٠٢ بمناسبة الندوة التى أقيمت حول مشروع لويس عوض الثقافى، بالإضافة الى كتابه عن "جون نينى"صديق عرابى،وكتابه عن "إدريس أفندى"، ودراسته" النهضة المصرية وحدود أعمال بونابرت "التى وصفها جاك بيرك بأنها تحطيم للأصنام. كذلك وضع كتالوجا للمخطوطات العربية لمكتبة جامعة جنيف.فضلا عن ترجماته لمسرحيات كلوديل، وبيكيت، ويونيسكو، وغيرهم.

ولد أنور لوقا سنة ١٩٢٧ بمدينة ملوى فى صعيد مصر، وكان أبوه تاجرا يمتلك حانوتا فى المدينة القديمة يبيع فيه كل السلع التى تستوردها الأقاليم . كان جده هوشيخ الصاغة فى المدينة. وكان والده رجلا طموحا ومتحررا فخرج عن تقاليد العائلة؛ إذ رفض نصيحة أبيه بأن يعمل مع أخيه الأكبر فى حانوته وأسس لنفسه عملا تجاريا مستقلا وحقق نجاحاكبيرا بفضل حبه للعمل وأمانته وثقة الناس فيه . كذلك تزوج فتاة من خارج العائلة، خريجة " كلية أسيوط للبنات " التى أسستها البعثة الأمريكية ..

فى الثلاثينيات لم يكن فى ملوى ما يسمى بروضة أطفال فأرسله أبوه إلى مدرسة " يوسف غيطاس " وهى مدرسة قرآنية تابعة لمؤسسة الوقف الإسلامية . وفيها تعلم المبادئ الأولية للغة العربية، وبعدها انتقل إلى المدرسة القبطية الملاصقة للكنيسة ذات الجرسين، وهناك ابتدأ فى تعلم الإنجليزية . وكان تعليما جديا يتجاوز المبادئ. وكانت برامج تحضير الشهادة الإبتدائية الحكومية برامج غزيرة فى المواد . وكانت أمه تساعده فى البيت وبخاصة فى دراسة النصوص الإنجليزية .

وكما يقول أنور لوقا: " لم تكن هذه المدرسة الطليعية طائفية أبدا . وكان طلابها يحصلون فى نهاية كل سنة ومن خلال الامتحانات التى تجريها الدولة على أفضل النتائج قياسا إلى كل المدارس الأخرى فى المنطقة ".

وعن أثر هذه المدارس فى نفسه يقول أنور لوقا: " ولكن ازدواجية " مدرسة قرآنية" و"مدرسة قبطية " فى صدر أوراقى الدراسية كانت علامة تنبئ بمستقبل مسارى الفكرى . فالنصوص العربية التى تتحدث عن الفتح الإسلامى لمصر القبطية بعد قرنين من حصول الأحداث فعليا سوف تستوقفنى كثيرا... وسأحظى من خلال ظواهرها المتكررة إلى الأسس الأولى لمنهجيتى فى تحليل الخطاب، هذه المنهجية المتمركزة حول كيفية تشكل المعنى ."

أما أختاه فقد التحقتا بمدرسة " الراعى الصالح " وهى مدرسة الطائفة القبطية ـ الكاثوليكية الصغيرة . وكان هناك بعض الراهبات الفرنسيسكان يقمن بالتدريس فيها. وقد أصبحت أختاه فيما بعد قادرتين على إعطائه دروسا فى اللغة الفرنسية والبيانو. ولكنه كان يفضل الألحان الشرقية ويعزفها انطلاقا من استلهامه الخاص .

وهكذا نرى أن البيئة العائلية قد وفرت له ظروفا مواتية للتفوق فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وكذلك العربية التى أخذ مبادئها فى المدرسة القرآنية،بالإضافة الى الموسيقى. وهو ما سوف يؤهله لتذوق الشعر والمسرح والتميز فىالدراسات النقدية فيما بعد.

وعلى الرغم من أنه تابع المحطات الطبيعية والكاملة للدراسة حتى الجامعة، فإنه يعتبر نفسه عصاميا كون نفسه بنفسه، وكان يمتلك الحرية والإمكانات الكفيلة بذلك؛ لأنه انساق، كما يقول، بدافع الفطرة للاستفادة من المكتبات الثقافية للعائلة دون أن يعوقه شىء مثل هموم الأخ الأكبر أوغفلة الأخ الأصغر الناتجة عن زيادة الاهتمام به .

وما أن وصل إلى سن القراءة حتى اكتشف فى خزانة بيتهم مجموعة المجلة السنوية التى كانت تصدر فى بدايات القرن بعنوان: (الجنس اللطيف): "لاشك أن أمى هى التى وضعتها هناك. وكانت المجلة مكتوبة بأسلوب شاعرى بديع شدنى إليه شدا. كان السجع ـ أى النثر المقفى ـ يطربنى ويحلق بى عاليا؛ إنه سحر اللغة ! فكنت أنسى الزمن وأنا منخرط فى القراءة ."

وفى تقدمه نحوسن النضج ازداد انغماسه فى متعة القراءة فى مجلات طليعية يذكر منها "المقتطف" ليعقوب وفؤاد صروف، وبالأخص " المجلة الجديدة " لسلامة موسى، أو"مجلتى" لأحمد الصاوى محمد . هذه المجلات التى كان يوفرها أخوه الأكبر الطالب فى مدرسة الفنون والصنايع بالقاهرة.

وكانت هذه المجلات ساحة للفكر والكتابات العلمية والأدبية؛ فتكشفت له من خلالها بعض المناهج الأدبية والعلمية، مثل نظرية التطور ونظريات الفكر الاشتراكى وغيرها من وجوه الثقافة الراقية . وفى هذه المجلات تعرف أيضاعلى أسماء أساطين الكتاب المصريين وأساليبهم آنذاك من أمثال: طه حسين، ومحمود تيمور ،وتوفيق الحكيم .... الخ .

ولعل النقطة الفاصلة فى توجيهه الثقافى كانت تعلمه اللغة الفرنسية التى فتحت أمامه أبواب الاطلاع الواسع على الأدب والثقافة الفرنسية. وجاء هذا الأمر ضربة حظ بالنسبة له. فقد قررت وزارة المعارف فى عام ١٩٣٩ (عام حصوله على الإبتدائية) افتتاح فصل تجريبى جعلت فيه اللغة الفرنسية هى اللغة الأساسية بدلا من الإنجليزية، وذلك فى مدرسة العباسية الثانوية بالقاهرة . وجاءت المبادرة من أخيه الذى أخبرهم بهذا الخبر ودعاه لمغادرة ملوى والدخول فى هذه المدرسة. يشيد أنورلوقا بفضل هذا الأخ الذى كان يعمل فى الطيران المدنى مهندسا ويسكن فى هليوبوليس المجاورة لحى العباسية . وقد أقام معه فى شقته الصغيرة، ولم يعد يرجع إلى ملوى إلا لقضاء عطلة الصيف .

كان هذا الصف الخاص الذى يعلم اللغة الفرنسية مقصورا على عشرين طالبا . ولكن لم يتابع دراساته الأدبية فى الجامعة أحد غيره . وفى هذه المدرسة تفتحت مداركه الأدبية، وأخذ يترجم، ويكتب بعض المقالات، وينشرها فى مجلة المدرسة التى كان يحررها الأساتذة والطلاب . وهويذكر من الأساتذة بعض الأسماء المشهورة مثل: الشاعر محمود غنيم الذى كان يعطيه الأدب العربى الإسلامى والجاهلى، وعالم النحوعباس حسن الذى أصبح فيما بعدعضوا فى مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وكذلك الفيلسوف زكى نجيب محمود .

وفى هذه المرحلة ارتبط أنور لوقا بصداقة وثيقة مع أحد زملائه فى الصفوف العامة وهو أحمد عبدالحميد يوسف الذى كان يشاطره المطامح والميول . فكانا يتذوقان الشعر وينظمانه، ويتابعان الكتاب المحدثين الذين يكشفون عن كنوز التراث من جهة، ويصلونهما بالأدب الغربى من جهة أخرى، ومن هؤلاء يذكر: أحمد حسن الزيات وطه حسين الذى كانا يميلان إليه أكثر من العقاد .

والتحق الاثنان بكلية الآداب، اتجه أحمد عبد الحميد إلى قسم التاريخ، واتجه أنور لوقا إلى القسم الفرنسى، وهو يرى أنه " كان اختيارا مدروسا، يستهدف الهوية فى نهاية المطاف: أى هويتنا . وقد بدا لنا أن هذين القسمين متكاملان . كان ينبغى على، أنا القادم من بوتقة التاريخ "ملوى" أن أختار بالأحرى قسم التاريخ، ولكنى كنت أمتلك مفتاحا يعتبر ثمينا آنذاك لكى أتغلغل فى قلب الأدب الحديث هواللغة الفرنسية؛ لذا انضممت إلى المتفرنسين . لقد صدرنا عن إستراتيجية متكاملة، وهكذا بقينا متلازمين " .

وفى مرحلة (الدراسات العليا) اختص أحمد عبد الحميد بعلم الأثار المصرية والتاريخ المصرى القديم، واختص أنور لوقا بالأدب المقارن . " وفيما بين المسافة الجغرافية التى تفصل بيننا تلاقينا على أرض مشتركة، فقد اكتشفت مثلا عندما تفحصت أوراق المهاجرين المصريين إلى فرنسا اسم عالم درس عليه شمبليون ولكنه غير معروف، هذا العالم هوالكاهن القبطى حنا شفتشى. وهذا ما أتاح لى أن أفسر شامبليون أوأفهمه بشكل آخر "

" وحتى فى أعمالى الحالية، فإن معظم النصوص التقليدية التى أحللها عن طريق علم العلامات والدلالات الحديث، كان أحمد قد اهتم بها ودرسها فى كتاب يستلهم التاريخ المصرى القديم، عنوانه : " مصر فى القرآن والسنة " .

ويرجع شغف كاتبنا بالأدب إلى مرحلة البكالوريا، ورغم تعثره فى الرياضيات فإنه كان مهتما بالشعر؛ مما ضمن له التفوق إذ جاء ترتيبه الثانى على كل طلاب مصر . وتسلم جائزة من وزير التعليم آنذاك محمد حسين هيكل، الكاتب المعروف . وقد تعلق خياله فى هذه المرحلة بالكاتب الفرنسى "لابروير"؛ لأن أسلوبه الكثيف والمنقح ينسجم بشكل رائع مع الصيغ اللغوية لأدبنا المرصوف بالحكم والأمثال، وقد وجد متعة فى ترجمته، ويقول إن أسلوبه يشبه أسلوب الجاحظ فى التهكم والاستهزاء، وعنده ذوق حديث جدا لكتابة الأمثال، ويمكن أن تقارن بين أسلوبه وأسلوب نجيب محفوظ فى كتابه الأخير " أصداء السيرة الذاتية " .

وقد دفعه هذا الإعجاب بلابروير إلى أن يضع عنه كتابا بعنوان "صوت لابروير". وكان أول كتاب ينشر له فى عام ١٩٤٨ وهو لايزال طالبا بالجامعة . عنوان الكتاب يذكرنا بكتاب طه حسين " صوت أبى العلاء " وهودراسة جميلة للشاعر العربى أبى العلاء المعرى، كان طه حسين يجد نفسه فى هذا الشاعر القديم الذى عاش فى القرن الحادى عشر الميلادى. وقد أطلق طه حسين العنوان التالى " صوت باريس " على مجموعة مقالات كتبها عن مسرحيات شهدها فى ذلك الوقت فى فرنسا . إن روح طه حسين قد استمرت فى الهبوب على كلية الآداب على الرغم من اختفائه عن الأنظار؛ إذ كان مغضوبا عليه فى ذلك الوقت: "وبتأثير من هذا العميد اللامرئى رحنا ننغمس أنا وزملائى فى التراث العربى والأدب الفرنسى . فالمعرى والمسرح الباريسى كانا كنايتين ترمزان على القديم والجديد، على الشرق والغرب " .

أول اتصال بطه حسين :

يعود أول اتصال له بطه حسين إلى عام ١٩٤٩ حين قرأ ترجمته لمسرحية" أندروماك لراسين التى نشرها عام ١٩٢٤ . وأخذ أنور لوقا يقرأ الترجمة والنص الأصلى ويقارن بينهما ويرى كيف تحولت أشعار راسين إلى نثر عربى رائع. ثم قرر أن يترجم مسرحية " بيرينيس " بالطريقة نفسها، ووضع لها مقدمة طويلة مفيدا فيها من المراجع التى تناولت المسرحية، ثم أهدى الكتاب إلى طه حسين، وسلم الكتاب إلى صديقه ريمون فرنسيس المعيد بالكليةلكى يوصله إلى العميد. وكان ريمون فرنسيس أحد الذين يعرفون طه حسين عن قرب ويترددون على بيته، ثم عاد ليقول لأنور لوقا إن الأستاذ يريد أن يراجع الترجمة وإنه حدد لهذا الامتحان أمسية خاصة فى منزله. وكما يقول لوقا كان لقاء تاريخيا لا ينسى : " لا أستطيع أن أروى لك فى بضع دقائق ذلك الانبهار الذى أحسست به عندما رأيته وتلك الصرامة والدقة والإحساس " بالنهضة " والافتخار الذى ملأ على أقطار نفسى . وقد شرحت له كيف حاولت ترجمة المشاهد الأولى فى المسرحية بلغة شعرية منظومة . وقد أصغى إلى بكل انتباه وسجل على الملاحظة التالية : " وهى إنى أخضع لإكراهات القصيدة العربية التقليدية، أحادية القافية والبحر . ونصحنى بأن أخفف من الالتزام باستخدام حل أكثر مرونة؛ كأن ألجأ إلى القافية المزدوجة التى درج عليها العرب فى الشعر التعليمى والإرشادى ."

وفى نهاية الجلسة تحدث أنور لوقا مع العميد عن رغبته فى كتابة بحث للماجستير فى الأدب الفرنسى عن رحلة الطهطاوى إلى باريس باعتبارها تحقيقا عربيا عن الحضارة الفرنسية، فوافق على هذا الاختيار، ونصحه بأن يضيف دراسة مقارنة بين رحلة الطهطاوى إلى باريس ورحلة جيرار دونرفال إلى مصر فى الفترة نفسها. وفرح أنور لوقا لأن طه حسين وافق على أن يقوم بالإشراف على بحثه .

وبعد بضعة شهور عين طه حسين وزيرا للتربية الوطنية، وفى هذه الفترة صدرله كتاب "الوعد الحق"، وفيه يتحدث عن المجتمع الإسلامى الأول ويصور حياة المستضعفين الفقراء من أصحاب النبى . فقدم أنور لوقا عرضا للكتاب بالفرنسية فى مجلة La Revue du Caire .

وقرأ طه حسين الموضوع وأعجب به فسأل عن أنور لوقا وأنه يريد أن يراه، فلما علم بذلك صدفة من زميل قابله فى الطريق ذهب دون موعد لمقابلته فى مكتبه بالوزارة فاستقبله العميد وأثنى على تقديمه لكتابه فى مجلة القاهرة ثم قال له: "من كان له أسلوبك ينبغى أن يذهب إلى فرنسا".

ويعلق أنور لوقا على هذا بقوله : " كانت هذه هى رغبتى المكبوتة لدى قبطى يتوقع دائما أن يحال بينه وبين بعثات الدولة" ثم يقول عن طه حسين : " هذا هوالوزير غير العادى الذى ظل معلما وأديبا فى منصبه الرفيع، وعرف كيف يضع المؤسسة فى خدمة التنوير . والنور الذى فقده فى مطلع القرن ما انفك الرجل يبحث عنه فى كل مكان ويجسده فى كل أعماله " .

ولم يطلب من أنور لوقا سوى أن يقدم طلبا، وبعدها سافر لزيارة أهله فى ملوى لكى يودعهم، ثم سافر إلى الغرب كما فعل بطل قصة " أوديب " .لقد ذلل طه حسين العقبات الإدارية، وفتح لأنور لوقا الطريق إلى باريس كما فعل الشيخ حسن العطار مع الطهطاوى من قبل. لقد تعلق أنور لوقا بالطهطاوى وبرحلته سنوات طويلة، وكتب عنه كثيرامن الأبحاث والدراسات المهمة بالفرنسية وبالعربية .

وكتابه " عودة رفاعة الطهطاوى " الصادر عن دار المعارف للطباعة والنشر بتونس عام (١٩٩٧) هوطبعة جديدة منقحة لكتاب "ربع قرن مع رفاعة الطهطاوى" الصادر فى سلسلة " اقرأ " سنة ١٩٨٥ عن دار المعارف بمصر، وقد أضاف المؤلف إلى هذه الطبعة فصلين مهمين هما: المقدمة والخاتمة ـ نهاية المطاف، بالإضافة لمقدمة الناشر التونسى الأستاذ منجى الشملى وهوأستاذ متميز للأدب المقارن بجامعة تونس الأولى .

ونظرة عابرة على عناوين الكتاب تكشف لنا بوضوح أهمية الموضوعات التى يتطرق إليها الكاتب فى هذا السفر المهم. وعنوان الكتاب ذاته يحمل عدة دلالات عميقة، فما معنى هذه العودة؟ إنها عودة جديدة من خلال الأدب المقارن تكشف لنا أن رحلة الطهطاوى لم تكن مجرد رحلة فى المكان من باريس إلى القاهرة، وإنما هى أيضا رحلة فى الزمان من الحداثة إلى التراث ... يقول د. لوقا :

" يعود إلينا رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) لا من رحلة المكان فحسب ـ بعثته الشهيرة إلىباريس ـ بل من رحلة الزمان أيضا، بعد أن اجتاز فى استكشاف الحداثة خضم القرن الماضى، وأصبح رائدنا اليوم فى حركة العبور المزدوج من التراث إلى المعاصرة ومن المعاصرة إلى التراث ونحن نتجمع ـ ولوتشرذمنا ـ على ساحل القرن الحادى والعشرين " .

هذا هوالمعنى الحقيقى لحركة التنوير من الطهطاوى حتى الآن؛ فلم تكن الاستنارة التى عاد بها الطهطاوى إلى مصر هى مجرد استجلاب أفكار التحرر ومناهج العلوم الحديثة من فرنسا إلى مصر، بل الإفادة من هذه الأفكار فى فهم تراثنا وغربلته واكتشاف مافيه من القيم الأصيلة.

" فقد أحيل الطهطاوى وأعضاء البعثة ـ قبل السماح لهم بدخول فرنسا ـ إلى " الحجر الصحى " بميناء مرسيليا؛ مما أثار ارتيابه وتساؤله: أليس فى فرض مثل هذه الوقاية من المرض افتئات على قضاء الله وقدره ؟ لم يكن علماء الأزهر بالقاهرة قد فطنوا إطلاقا إلى هذه المسألة التى يطرحها الطب الحديث، ولكن علماء تونس تنبهوا إلى ذلك وأصدروا جوابهم فيها بوضوح . فقد أفتى الشيخ المناعى المالكى بتحريم ذلك الحجر الصحى، وأفتى الشيخ محمد بيرم الحنفى بإباحته، بل بوجوبه . والغريب أن كلا منهما احتج لإثبات فتواه بالكتاب والسنة "

لقد ذكر الطهطاوى هذا الجدل الذى دار بين فقيهين من المسلمين انحاز أحدهما للعقل ولقواعد الطب الحديث، وانحاز الطهطاوى أيضا لهذا الموقف العصرى لكنه أورد الرأيين، ودلل بذلك على إلمام واسع بفتاوى المجتهدين من فقهاء مصر وتونس الشقيقة. فإيراده لهذين الرأيين النقيضين إعجاب ضمنى لا بالسبق وحده عند المجتهدين فى تونس، بل بحرية " المحاورة " بينهما، وكما يقول: "حيث يعلو الرأى ويعلو الرأى الآخر" .

المثقف والسلطة:

ويوضح الدكتور لوقا أن محمد على لم يكن يثق بالمصريين، وكان يتخذ أعوانه من الأجانب: يشتريهم صغارا كما كانت تشترى المماليك، ويسلمهم فى القلعة إلى شخص موصلى يدعى " حسن أفندى الدرويش " ومن بعده إلى شخص آخر تركى يدعى "روح الدين أفندى"؛ ليتعلموا الخط والحساب واللغة التركية إلى جانب التمرينات العسكرية، لتكوين طبقة أرستقراطية مشتراة بالمال، تدين له وحده بالولاء، ويحكم بواسطتها البلاد . لم يدخل مدرسة اللغة إذن إلا عدد محدود من الصبية الأتراك والشراكسة والجيورجيين والأكراد والأرمن . ومن هذا الخليط العثمانى انتخب محمد على معظم أعضاء بعثته . ولم يكن بينهم من المصريين إلا خمسة، وحينما أوشكت البعثة على السفر، أشار حسن العطار على الوالى بأن يضيف إلى الطلبة إماما يسهر على شئون دينهم فى تلك البلاد البعيدة . ولم يستطع محمد على أن يرفض هذا الاقتراح . وهكذا عين حسن العطار تلميذه رفاعة إماما للبعثة.

وفى باريس اهتم جومار، مدير البعثة، بالشيخ الإمام، وجعله موضع عنايته الخاصة، كان " جومار " مهندسا جغرافيا من علماء الحملة الفرنسية الذين اصطحبهم " بونابرت " إلى ضفاف النيل، وهو الذى أشرف فيما بعد على نشر الكتاب الضخم الذى ضم دراسات أولئك العلماء بعنوان: "وصف مصر". وقد أصبح " جومار " رئيسا للجمعية الجغرافية، وعضوا فى "المعهد الفرنسى"، ومحركا لكثير من الهيئات الثقافية والتربوية . ولم ينقطع اهتمامه بمصر، بل اتصل مرارا بواليها الجديد "محمد على"، وأفلح فى اجتذاب بعثاته إلى باريس وكانت قد اتجهت فى أول الأمر إلى إيطاليا .

كذلك يقرر المؤلف أن الحملة الفرنسية كانت " لقاء عنيفا بين أبناء الشرق وأبناء الغرب، ولم يتح لها قصر الأجل ولا روح المقاومة الشعبية من الاستقرار ما يؤدى إلى اتصال جليل النفع . وللرد على مبالغات بعض المؤرخين فى تقدير النتائج المباشرة لتلك الحملة على مصر، يكفينا أن نذكر الجبرتى، فإن الرجل الذى يعتبر من أكبر علماء عصره لم يستطع أن يدرك شيئا من علوم الفرنسيين، بل إنه لم يحاول أن يتفهم ما يشهد من تجاربهم الكيميائية والطبيعية البسيطة، وقنع آخرالأمر بإبداء دهشته وعجزه؛ إذ يقول: ولهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا تسعها عقول أمثالنا " .

لقد خطت مصر خطواتها التالية حين تفتحت عينا رفاعة على بلاد الإفرنج ووضعه "جومار" فى مركز المعارف الجديدة، فأقبل عليها بشغف ونهم، فأفاد أكبر فائدة من التوفيق الذى حظى به، فأصبحت رحلته هى أول صورة كاملة للقاء الشرق والغرب أمامنا، وأتحفتنا تجربته بجميع نتائج الإخصاب؛ لأنها تمت فى ظروف مواتية. هكذا تحول المصنف العربى القديم فى شخص الطهطاوى إلى شخصية المثقف الملتزم الحديث الذى نعرفه اليوم .

فقد عاد الطهطاوى إلى القاهرة فى عام ١٨٣١، وتولى تحرير الصحيفة الوحيدة فى مصر وهى الجريدة الرسمية، ثم أسس مدرسة لتعليم اللغات الأجنبية . وهى المقابل المصرى لمدرسة اللغات الشرقية بباريس، ووضع مطبعة بولاق الشهيرة فى خدمة مكتب الترجمة الذى أسسه . هكذا فتح الطهطاوى عدة جبهات فكرية دفعة واحدة . وقد أدى نشاط الطهطاوى إلى ظهور الكثير

من القراء والمعلمين والمهندسين، بالتعاون الوثيق مع جماعة سان سيمون . وكان عمله هذا تقدميا أثار مخاوف الوالى عباس باشا فنفاه إلى السودان عام ١٨٥٠.

ولكن الطهطاوى واصل مهمته حتى موته عام ١٨٧٣، ناقلا الحداثة إلى العالم الإسلامى، أستاذا مربيا ومترجما يبسط الأفكار والنظريات العلمية التى تتحدث عن التنظيم الاجتماعى والأشغال العامة والديموقراطية وتعليم البنات، والتاريخ الوطنى . وهكذا طبق على أرض الواقع الموضوعات والأفكار الأساسية التى كان قد تحدث عنها فى كتاب الرحالة فى ذاكرة قرن النهضة العربية . فهوالذى فتح الطريق للشدياق (السورى)، ولخير الدين (التونسى)، ولعلى مبارك، ومحمد عبده، وطه حسين (المصريين). برحلته الشهيرة "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" (١٨٣٤) . إن الطهطاوى رائد فكتابه هذا كان هو النموذج الأعلى الذى يحتذونه؛ فإنه قائمة بالإصلاحات فى صورة رحلة . لقد أشعل الطهطاوى أنوار ثورة ثقافية أفزعت السلطة وأعوانها فأخذا فى التآمر عليها .

ضرب مشروع الطهطاوى الثقافى:

فى تحليله لأسباب الانقلاب على الطهطاوى يقول أنورلوقا :

كان محمد على يعتمد على الأرستقراطية العثمانية،فبعثة ١٨٤٤ - ١٨٤٩ التى سميت فى باريس بـ " المدرسة العسكرية المصرية " كانت تجهر دون وجه حرج بالتميز الاجتماعى . يظهر ذلك بوضوح من خلال تركيبتها . كانت مؤلفة من ثلاث مجموعات منفصلة : مجموعة الأمراء، ومجموعة الباشوات، ومجموعة الأفندية . وقد أعطتنا لاحقا على مبارك الذى كان فى البداية مجرد أفندى . لا ريب فىأن أعماله أثرت على النهضة فى مصر بعد الطهطاوى، ولكنه كان انتهازيا كبيرا؛ فقد عداه إسماعيل باشا برزائله، وكان زميله فى فرنسا، قبل أن يصبح الخديوى. وعندما عاد على مبارك إلى القاهرة ابتدأ بتدمير مدرسة المهندسخانة ومكتب الترجمة على الرغم من أنه كان خريج الأولى مهندسا. وقد فعل ذلك لنيل رضى الوالى عباس باشا . ومعلوم أن هاتين المؤسستين كانتا مسئولتين عن الغليان الثقافى الذى يقلق الباشا . ثم نفى الطهطاوى إلى السودان مع صديقه بيومى، منشط المهندسخانة التى أقيل مديرها " لامبير " من منصبه، وكان أشد أتباع سان سيمون إخلاصا للمصريين .

وهكذا تم سحق ثورة ثقافية حقيقية نشبت قبل ثورة عرابى عام ١٨٨٢؛ هذه الثورة التى تذرع بها الإنجليز لاحتلال البلاد . وقد أرسل الخديوى توفيق (ابن إسماعيل) خادميه المطيعين على باشا مبارك الذى كان وزيرا آنذاك، ثم سلطان باشا رئيس البرلمان وبطل الرواية التاريخية الوحيدة التى كتبها : "سلطان أفندى" لكى يدلا القوات الإنجليزية إلى الطريق الصحيح بعد إنزالها من البحر . وكانت مهمة سرية وخيانة عظمى .

المعلم يعقوب ومشروع الاستقلال الأول:

وفى كتابه "هذا هوالمعلم يعقوب" الذى أصدره المجلس الأعلى للثقافة سنة (٢٠٠١) يواصل أنور لوقا بحثه عن المهاجرين المصريين إلى فرنسا، ويقول إن يعقوب رجل ينتمى إلى التاريخ الاقتصادى - الذى تحول تحولا جذريا فى عصره - ولا ينتمى مطلقا إلى الطائفية (فكلمة " قبطى " لم ترد قط فى مشروعه) من جذوره العريضة بالصعيد، ودرايته العملية بالقيم الاقتصادية وانخراطه فى تيارات التواصل التجارى الدولية المتلاقية فى مصر - رغم القيود المحلية - نبع مشروع استقلال مصر، وأصبح عبر الأحداث غاية كفاحه المتواصل ضد الرجعية .

والدكتور أنور لوقا من أقدر الباحثين على كشف خبايا هذا الموضوع الذى يؤرخ لفجر النهضة المصرية؛ لأنه يقع فى بؤرة اهتماماته البحثية، فقد حصل على دكتوراه الدولة من السربون سنة ١٩٥٧ فى الأدب المقارن برسالة رئيسة عنوانها: "الرحالة والكتاب المصريون فى فرنسا خلال

القرن التاسع عشر"، ورسالة تكميلية عنوانها: " دراسة تأصيلية للنص الطهطاوى: تخليص الابريز فى تلخيص باريز"، ثم ترجمة فرنسية له . وبعدها استمر فى أبحاثه على مدى أربعين عاما ليتتبع آثار " المهاجرين المصريين " فى فرنسا معتمدا على وثائق قصر فانسين (جيش الشرق) ووثائق وزارة الخارجية ثم وزارة الداخلية، وخرج من ذلك كله بحصيلة معرفية بالغة الأهمية .

من ذلك مثلا، الأثر الذى أحدثه وصول المهاجرين المصريين إلى فرنسا فى الأزياء وفى الفنون الجميلة وفى الأدب والفكر؛ مما أصبح من قيم الحياة الرومانتيكية فى عهد الإمبراطور نابليون . كذلك اكتشف من بين الجنود المجهولين الذين ذهبوا مع يعقوب روادا كبارا فى الفكر واللغة والأدب . فهو يقول: " وممن صنعوا نهضة الاستشراق اللغوى فى أوربا فتى مغمور من أبناء أسيوط عمل كاتبا عند يعقوب ويحمل اسمه ـ إليوس بقطر ـ قاموس فرنسى عربى وضعه فأصبح عمدة الدارسين،وبداية نقل ألفاظ الحضارة العصرية". بالإضافة إلى العلامة القس يوحنا الشفتشى الذى جمع بين تعمق اللغات القديمة فكان العضو الشرفى الوحيد فى لجنة تأليف موسوعة " وصف مصر"، ورغم أهمية دوره فى المسئولية العسكرية ضابطا فى الفيلق القبطى فإن التاريخ قد نسى وجوده، مع أن شامبليون كان يسعى إليه عقب صلاة يوم الأحد فى كنيسة Saint Roch بجوار اللوفرلينطق له بوضوح ألفاظ اللغة القبطية التى فتحت له السبيل نحوأصوات الهيروغليفية، فكأن باعث الحضارة الفرعونية تسلم منه المفتاح لفك رموز الهيروغليفية .

وبعيدا عن هذه الجوانب الطريفة، فإنه يطرح القضية بصراحة:هل كان يعقوب معاونا للاحتلال الفرنسى لمصر،أم كان رائدا للاستقلال الوطنى؟ ثم يقول: "إن اختفاء شخصيته البطولية. فجاة ـ كما فى أفلام الرعب ـ من شأنه أن يدفع الجميع إلى التساؤل.

ويجيبنا معاصره.الجبرتى بتصوير المعلم يعقوب فى موقف الموتور الحانق والمدافع عن أقليته القبطية المضطهدة، وهى الصورة نفسها التى نجدها بعد أكثر من قرن ونصف فى كتابات المتطرفين الذين هبوا لمعارضة لويس عوض حين نسب إلى يعقوب مذهبا سياسيا حديثا.ولماذا ننسى أن الشيخ الجبرتى نفسه قد تعاون مع الفرنسيين؛ إذ كان عضوا عاملا "بالديوان" فى عهد "مينو"– القائد الفرنسى صاحب نظرية احتلال مصر احتلالا دائما؟ وتكفيرا عن ذنبه هذا، سارع الجبرتى إلى الترحيب الصاخب بعودة الاحتلال التركى، وأهدى للصدر الأعظم يوسف باشا كتابه" مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس" وهذه أول سطوره:

" حمدا لمن جعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هى العليا، وجعل الدولة العثمانية، والملكة الخاقانية بهجة الدين والدنيا".

وهكذا يكشف أنور لوقا انتهازية الجبرتى ونفاقه وتعصبه ضد يعقوب.

وكان الدكتور شفيق غربال أول من تكلم عن يعقوب ونشر وثائقه فى كتابه " الجنرال يعقوب والفارس لاسكارس " فقال :

"أول ما في تأييد يعقوب للتدخل الغربي هوتخليص وطنه من حكم لا هوعثماني ولا هومملوكي ، وإنما هومزيج من مساوئ الفوضى والعنف والإسراف، ولا خير فيه للمحكومين ولا للحاكمين إذا اعتبرناهم دولة قائمة مستمرة. فرأي يعقوب أن أي نوع من أنواع الحكم لا يمكن أن يكون أسوأ مما خضعت له مصر قبل قدوم بونابرت. وثاني ما في تأييده للاحتلال إنشاء قوة حربية مصرية (قبطية في ذلك العهد) مدربة على النظم العسكرية الغربية. ونحن نسلم بأن هذه القوة كانت أداة من أدوات تثبيت الاحتلال وإلا لما سمح الفرنسيون بإنشائها. غير أنه يلزمنا أن نذكر أن القائد كليبر نفسه الذي أذن بإنشاء القوة القبطية كان لا يرى البقاء في مصر. ثم يشير الدكتور شفيق غربال إلى " أن بعض أصدقاء يعقوب من الفرنسيين اهتموا بمستقبل القوة القبطية أكثر مما

اهتموا بحاضرها، وأنهم كانوا يحبون أن يروها على حال من البأس يجعلها العنصر المرجح في مستقبل مصر بعد جلاء الفرنسيين عنها".

ثم يمضي شفيق غربال في توضيح رأيه قائلا:

" كان وجود الفرقة القبطية إذن أول شرط أساسي يمكن رجلا من أفراد الأمة المصرية يتبعه جند من أهل الفلاحة والصناعة من أن يكون له أثر في أحوال هذه الأمة إذا تركها الفرنسيون وعادت للعثمانيين والمماليك يتنازعونها ويعيثون فيها فسادا. وبغير هذه القوة يبقي المصريون حيث كانوا بالأمس : الصبر على مضض أوالالتجاء لوساطة المشايخ أوالهياج الشعبي الذي لا يؤدي إلى تغيير جوهري والذي يدفعون هم ثمنه دون سواهم... وهنا الفرق الكبير بين يعقوب وعمر مكرم: يعقوب يرمي إلى الاعتماد على القوة المدربة، والسيد عمر مكرم يعتمد على الهياج الشعبي الذي لا يصلح قاعدة للعمل السياسي الدائم المثمر".

ثم يضيف غربال : " وقد رأينا ما كان من أمر السيد عمر مكرم لما وجد أمامه محمد على وليس خورشيد. هذا الفرق بين الأداة التي اختارها يعقوب وتلك الأداة التي اختارها السيد عمر مكرم ليس في الواقع إلا مظهرا لفروق أعمق. إذن ما حاجة هذا السيد نقيب الأشراف إلى جيش والرجل لا يتصور مصر إلا خاضعة لحكم المماليك تحت سيادة السلطان"؟. بعكس يعقوب الذي "لا يريد عودة المماليك والعثمانيين، وإنما يعمل على أن تكون لفئة من المصريين يد في تعزيز مصير البلاد بدلا من أن يبقي حظهم كما كان في الحوادث الماضية مقصورا على التفرج أوالاشتراك في نهب المهزومين.... أراد يعقوب أن يكون الأمر غير ذلك، وعوّل على أن تكون القوة الحربية المصرية الجديدة مدربة على النظم الغربية؛ فكان سباقا إلى تفهم الدرس الذي ألقاه انتصار الفرنسيين على المماليك، أوقل إلى إدراك ما أدركه محمد على بعد قليل من أن سر انتصار الغربيين في جودة نظامهم، وبخاصة نظمهم العسكرية فسرق البرق من الآلهة وكان له ما كان".

يشرح الدكتور أنور لوقا الأسباب الحقيقية التى حتمت تكوين الفيلق القبطى تحت عنوان: (حتمية المقاومة) فيقول :

تولى يعقوب بعد عودته من الصعيد، فى سبتمبر ١٧٩٩، إدارة النظام المالى فى مصر، إلا أنه لم يستطع تحقيق أى إصلاح تحت ضغط الأحداث التى تلاحقت وأجبرته على تكوين قوة مسلحة.

كان كليبر قد عقد مع ممثلى الدولة العثمانية فى ٢٤ يناير سنة ١٨٠٠ معاهدة العريش التى نصت على جلاء الفرنسيين وجدولته . وطوت الدولتان صحيفة القتال . ولكن الحكومة الإنجليزية رفضت إقرار الاتفاقية فانتهز العثمانيون الفرصة ونقضوا عهدهم . وزحف يوسف باشا — الصدر الأعظم حتى بلبيس، وتقدمته طليعة جيشه بقيادة ناصف باشا نحوالمطرية . وهب الفرنسيون غاضبين فهجموا على الأتراك هجوما حاسما فى موقعة عين شمس (٢٠ مارس ١٨٠٠) وهرب ناصف باشا وبعض رجاله فتسللوا إلى القاهرة ومعهم من المماليك إبراهيم بك والألفى وحسن الجداوى . ويسجل عبد الرحمن الرافعى: "ومع أن ناصف باشا كان فى الواقع فارا من ميدان القتال، وبالرغم من أن وصوله كان بعد أن حلت الهزيمة بالجيش العثمانى، فإن الإشاعات كانت قد طارت من المدينة بأن الجيش الفرنسى انهزم " . وأشعل الهاربون ـ ليقلبوا الأوضاع ـ فتنة طائفية احتدمت ضد الأقباط. ويلقى الجبرتى المسئولية على نصوح باشا الذى نادى: "اقتلوا النصارى وجاهدوا فيهم". ويبرز دور الحجازية والمغاربة فى ارتكاب المنكرات من نهب وقتل، ومنهم من قطع رأس البنية الصغيرة طمعا فيما على رأسها وشعرها من الذهب. وارتاع بعض أغنياء الأقباط فغادروا الحى ولجأوا إلى دور بعض أصدقائهم المسلمين فى مصر القديمة . ولم يتزعزع يعقوب، بل تحصن فى الحي، ونظم الدفاع عنه والعيش فيه بشجاعة وحكمة طول حصار دام

عشرين يوما. ويقول الجبرتى : " أما يعقوب فإنه كرنك فى داره بالدرب الواسع جهة الرويعى، واستعد استعدادا كبيرا بالعسكر والسلاح، وتحصن بقلعته التى كان شيدها بعد الواقعة الأولى (أى ثورة القاهرة الأولى أيام بونابرت)، فكان معظم حرب حسن بك الجداوى معه".

وأسفرت المحنة عن تكوين جيش من الأقباط، نظمه يعقوب على نفقته الخاصة، وجمع فى صفوفه شبابا من القاهرة ومن الصعيد . وتلك ظاهرة فذة فى تاريخ مصر : جيش وطنى لاحظ شفيق غربال أنه " أول جيش كون من أبناء البلاد بعد زوال الفراعنة " . وارتدى هؤلاء الجنود زيا خاصا، ودربهم ضباط فرنسيون على أساليب الدفاع والقتال الحديثة، تحت إشراف المعلم يعقوب، الذى قلده كليبر قيادة الفيلق ملقبا إياه أغا .

وقد ذهب بعض الكتاب إلى إدراج هذا الفيلق القبطى فى قائمة التشكيلات التى استحدثها بونابرت فى مصر وضمها إلى وحدات جيشه للاستعاضة بها عما كان يفقده من الرجال واختصاصهم منذ انقطعت صلته بفرنسا بعد شهر واحد من نزوله مصر؛ إذ حطم الإنجليز أسطوله فى موقعة أبى قير البحرية (أغسطس ١٧٩٨) . كانت تلك الفرق كما تدل عليها أسماؤها - "الإنكشارية"، و" المماليك "، و" اليونان "، و"السوريون " - تتشكل من أغراب نزحوا إلى مصر وافدين من مختلف أنحاء الإمبراطورية العثمانية؛ فهم أشبه بالجنود المرتزقة فى العصور السابقة . ويكفى لتمييز الفيلق القبطى أنه لم يظهر إلا مؤخرا - فى أبريل ١٨٠٠ - أى بعد انقضاء ثلاثة أشهر على تقرير جلاء الفرنسيين فى معاهدة العريش، وأنه تعبير عن مقاومة حتمية ضد المماليك والترك فى سياق علاقة سياسية ترجع إلى ما قبل الحملة الفرنسية، وأنه تنظيم صدر عن تمويل مالى ذاتى، وستتجلى هذه الأصالة فى مشروع استقلال مصر الذى أصبح هدف المعلم يعقوب .

المستشرقون والمستعربون الأوربيون:

اهتم الدكتور لوقا بهذه الطائفة من الرحالة الأوربيين أيضا، وهو موقف يدل على قوة الوعى وصفاء البصيرة؛ فإذا كان اهتمامه الأول بالبحث عن الرحالة المصريين هو بحث عن الهوية، فإن تتبعه لسير هؤلاء المستشرقين ممن أحبوا مصر والثقافة العربية هو سعى للتعرف على الآخر وفتح الحوار معه.

وكان سباقا فى هذا السبيل فعرفنا على العديد منهم أمثال: فان بيرشيم، وجون نينى، ولفنت وغيرهم.

لقد كرس الشاب "فان بيرشيم" ثروته ووقته للحضارة العربية، وينبغى أن نعلم ذلك . كانت أطروحته لشهادة الدكتوراه تمثل بمنهجها مزيجا من الديكارتية الفرنسية والتبحر العلمى الألمانى . وقد ناقشها فى لايبزيغ عام ١٨٨٦ تحت عنوان : " ملكية الأرض والضريبة العقارية فى ظل الخلفاء الأوائل". فكان رائدا مبكرا للبحث التاريخى الحديث الذى يركز اهتمامه على دراسة الاقتصاد والمؤسسا ت (انظر مدرسة الحوليات الفرنسية التى ظهرت فيما بعد) . وقبل ذلك فى عام واحد انعقد مؤتمر برلين، حيث التقت الأمم الأوربية الكبرى لتقسيم الأرض المعمورة كلها إلى مناطق نفوذ، ومن بينها العالم العربى بالطبع . وعندئذ انخرط المستشرقون فى خدمة حكوماتهم الاستعمارية . نضرب عليهم مثلا مارسيه وابوار فى فرنسا، ثم سنوك فى هولندا، ثم "بالمير" و"ت .بى . لورنس " فى إنجلترا إلخ ... وحده ماكس فان بيرشيم لم يضع علمه فى خدمة أى قوة استعمارية . ولذا رسخت أعماله العلمية واكتسبت قيمة المرجعية الدولية . وعندما نشأت المدرسة الجديدة للاستشراق انتسبت له أستاذا وإلى منهجه الموضوعى علما، إلخ) .

ومن باحثى جينيف من استكشفوا التراث العربى لا لاختزاله إلى مجرد مادة ميتة وإنما لاستلهامه . "وأجمل مثال على هؤلاء، المدعوهنرى دونان، مؤسس الصليب الأحمر (١٨٢٨ - ١٩١٠) وجدت بخطه سطور بالعربية التى تعلمها . وقد اكتشفتها داخل مخطوطة عربية قديمة

من المخطوطات التى يمتلكها . وقمت عندئذ بتصنيفها . وهذا السر لا يمكن فهمه إلا إذا تذكرنا أن "دونان " قد أقام فى شبابه مطولا باعتباره "مستوطنا فى الجزائر"، وقد شهد هناك الفظائع التى ارتكبها العسكريون الفرنسيون ضد قبائل البربر التى قاومتهم . ثم زار " دونان " تونس فاستطاره الإعجاب بسكانها من حيث حسن الضيافة، واستقبالهم للأجنبى، وحمايتهم للضعفاء. وقد قارنت بين المثل الأعلى للصليب الأحمر فى غوث الآخرين، وهذه التجربة الشرقية لدونان، وهى تجربة سابقة على سولفيرنيو، وربما كانت هى السبب فى تأسيسه للصليب الأحمر . واعتمدت فى هذه المقارنة على كتاب لهنرى دونان، وهو كتاب طواه النسيان عنوانه: " لمحة عن عهد الوصايا فى تونس " (١٨٥٧) .

ومن أبناء جينيف يذكرالدكتور أنور لوقا جون نينى J. Ninet (١٨١٥ ـ ١٨٩٥). وهو صديق مخلص للقائد المصرى أحمد عرابى، عاش فى شمال مصر نصف قرن تقريبا، منذ أن استقدمه محمد على لزرع القطن طويل التيلة حتى انخرط فى الحركة الوطنية . "لقد لفتت نظرى كتاباته أثناء تحضيرى لأطروحتى لمعرفته الاستثنائية بمصر . ولكننا لا نجد أى شىء عنه فى المحفوظات المصرية . فكتب التاريخ التى أنفق على نشرها أحفاد الخديوى إسماعيل استبعدته كليا ولم تهتم به . وقد نقبت فى محفوظات مدينة جينيف ووجدت وصيته التى أذهلتنى . لماذا ؟ لأنه يتحدث فيها عن عائلته الشخصية . ثم كشف لى أحد المختصين بالحركة الاشتراكية السويسرية عن نصوص هذا المجاهد العريق من أجل مصر . وهى نصوص موجودة فى تلك المنشورات العابرة والمؤقته التى كانت تصدر فى نهايات القرن الماضى . وهذا الرجل يعرف نفسه بأنه " فلاح سويسرى " مستخدما كلمة " فلاح " المصرية كما هى . إن إعادة تركيب الملامح المفقودة لهذه الشخصية أجبرتنى على اختراق أقسام عديدة من العلوم الإنسانية . نحن بحاجة ماسة، بل مطلقة، لاستخدام المسار المائل أوالقطرى الذى يربط بين عدة علوم إنسانية ويوحد المعارف المبعثرة عن الإنسان.

الهوية والعولمة :

لنأت الأن إلى علاقة الحداثة بموضوع العولمة الذى يثير ردود فعل قلقة فى البلدان العربية . ويرى الدكتور أنور لوقا أن تعدد الثقافات هوالضمان الأصلب للهوية الوطنية . ليست العولمة ـ كما توحى هذه اللفظة ـ انفتاحا على الدنيا بما وسعت . فالحدود التى توهمنا هذه " العولمة" أننا نتخطاها جغرافيا، إنما تحجب وراءها حدودا أخرى رسمها مخطط رأس المال الذى أدت تراكماته ـ حسب دورة الصناعة فالإنتاج فالاستهلاك ـ إلى تكتلات للثورة أقوى من ميزانيات الحكومات المحلية على انفراد كل منها . هذا يعنى أننا نواجه تكتلات اقتصادية أضخم من حجم الدول التى نقرأ أسماءها وحدودها على الخرائط الجغرافية .

فالحدود التى ما زالت كتب الجغرافيا المدرسية تصورها لتلاميذنا ليست سوى خطوة أولى فقط فى مسيرة الانمحاء الحدودى الذى يلوح به مفهوم العولمة . فهو يفترض انتماءنا الاقتصادى إلى عالم شامل نندمج فيه، ينسق ويوظف جميع مقدراتنا ." ثم يشير إلى وضع مصر فيقول:

إن لمصر عبر الإمبراطوريات المتعاقبة التى تتالت عليها تجربة عميقة مع الوجود التاريخى. وعلينا أن نستضئ بمغزاها إزاء ظاهرة العولمة. حجر من أحجار مصر حفظ ذلك المغزى . إن حجر رشيد وثيقة دامغة خرقت هيمنة الدول واللغات التى سيطرت تباعا على أرض النيل، والتى كان فعلها فى ثقافتنا فعل عوامل التعرية فى الطبيعة، من يونانية البطالمة والبيزنطيين، إلى عربية الولاة، إلى تركية المماليك والعثمانيين . لقد أدت تلك الطبقات اللغوية العازلة ـ وكل منها عولمة فى عصر ما ـ إلى طمس قسماتنا الأصلية . هكذا بدا أن هوية مصر الثقافية ضاعت حينما ملك اليونان ثم الرومان ناصية العالم المعروف فى عهدهم . كانت حضارتنا منارة ساطعة للإنسانية فيما

سبق، فحجبتها عولمة القرون الأخيرة قبل الميلاد والأولى بعده . ولكن هل اختفت نهائيا رسالة مصر باختفاء لغتها القديمة تحت قناع يونانى تبعته أقنعة أخرى ؟ لقد استمر تغرب الهيروغليفية فى وطنها خمسة عشر قرنا حتى تصدى علماء العصر لهذا الحاجب الحاجز . ولم تكن المعجزة إلا نتيجة الحوار بين الثقافات .

لقد أصاخ الفتى شامبليون الفرنسى إلى همس تحت الركام، وهذا الهمس استرجع لاحقا على هيئة علامات محفورة فى الحجر الأصم . واستوضح ذلك الهمس بتحقيق صوتيات اللغة القبطية ـ أخر طور مقروء من أطوار اللغة المصرية القديمة ـ وحالف التوفيق شمبليون؛ إذ استطاع أن يلتقط التلفظ الصحيح بالقبطية من أفواه المصريين ـ النكرات ـ إذ حرص على مجاورتهم ومحاورتهم فى باريس، حيث حطوا بعد جلاء حملة بونابرت . كما استعان بكتبهم العربية التى ألفها لهم نحاة اللغة القبطية منذ العصور الوسطى بطريقة مباشرة خالصة من الشوائب اليونانية .

وبالحوار الذى بلغ حد الإرهاف فى تتلمذ شامبليون على يد الراهب المصرى يوحنا الشفتشى سنة ١٨٠٩، وهوفى معمة تنقيبه، استطاع أن يستشف من ألغاز الهيروغليفية أطرافا متينة ـ ضمن أسماء قبطية ـ تجاذبها إلى أن استقامت له معالم الرقعة الكاملة المفقودة سنة ١٨٢٢ . بالحوار المعمق إذن عادت الروح إلى حضارة أولى .

خلاصة القول إن ظاهرة العولمة قد تؤدى إلى تقنيع وجه حضارة قائمة أوتدجينها . ولكن الهوية الثقافية الحقيقية من شأنها أن تقاوم الفناء بفضل حيوية الحوار الذى ينطوى عليه مفهوم الثقافة نفسه كما عرفه الجاحظ بأنه " عقل غيرك تضيفه إلى عقلك".

والمصرى الأول الذى تلقف عودة الروح هورفاعة الطهطاوى . كان فى باريس يطلب العلم عندما افتتح شامبليون القسم المصرى بمتحف اللوفر سنة ١٨٢٧ .

المراجع:

١-"مجلة العالم العربى فىالبحث العلمى"، عدد مارس١٩٩٩.

وقد خصص بكامله للحديث عن الدكتور أنور لوقا.

وبه ببليوجرافيا كاملة باللغة الفرنسية.

٢- كتاب " عودة الطهطاوى" دار الطباعة والنشر بتونس. (١٩٩٧) .

٣-"هذا هو المعلم يعقوب "، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة (٢٠٠١) .

بنية نقطة الارتكاز سقوط النوار لـ محمد إبراهيم طه نموذجا

سمير درويش

ترتكز "سقوط النوار"(*) فى بنائها على قصة قصيرة، طويلة نسبيا، تكتمل فيها العناصر التقليدية: وحدة الزمان والمكان، والشخصية المركزية، والأزمة. لكنها منثورة فى بناء أوسع، هو الرواية، مختلطة بهوامش طالت حتى ظنها القارىء العادى، والقارىء المدرب أحيانا، متنا، وظن المتن الذى هو القصة القصيرة هامشا.

القصة القصيرة، فى ظنى، هى الباعث الأول على الكتابة، وهى الرسالة النهائية التى أراد الكاتب إرسالها، وهى تلك الأزمة التى رأت طالبة الطب - مريم - نفسها فيها.. الموت. اكتشفت أنها مصابة باللوكيميا - سرطان الدم - ورأت الموت "طائرا خرافيا كبيرا متربصا، يوشك أن ينقض"(ص٧)، فاختارت، بوعى دارسة الطب وبحنين المغتربة التى تواجه الحياة وحيدة، أن تموت بين البسطاء فى قرى مصر، تنتقل صباح كل يوم إلى قرية جديدة؛ حيث الوجوه جديدة، لكن الفطرة السليمة واحدة.

مريم هى الشخصية الرئيسة فى تحريك الحدث الذى يبدأ بوقوعها داخل المشرحة عندما "أخرج معروف طرفا علويا مهترئا وجذعا لسيدة، وضعهما على طاولتين رخاميتين يقطر الفورمالين منهما"(ص٣١)، إلى أن سقطت وسط الحقول فرآها يونس "تركض كفراشة مضيئة بين النوار"(ص١٧٣)، وما بين السقطتين مأساة مكتملة الأركان؛ حيث ولدت من أب سورى كان عسكريا يخدم فى مصر وقت الوحدة مع سوريا، وأم مصرية ابنة جاره فى السكن التى ابتسمت له وهى في زى المدرسة فى السادسة عشرة من عمرها "فطلب البنت للزواج، كان دفئا من نوع غامر وخاص لم يشعر به من قبل ولا من بعد"(ص١٥٢). لكن الحلم انكسر حين انكسرت الوحدة بين القطرين عام ١٩٦١، وأعقبها انكسار الجيوش العربية عام ١٩٦٧؛ فاكتأب الأب - سيد الحرايرى - "لم يكن يدخل الدار لأيام، ولم تكن الأم ترى ضرورة لهذه العزلة، ووادى العيون نفسها قرية معزولة وقاتلة؛ فطلبت الطلاق حين اشتعلت النار فى تميم الصغير، فسمع الصراخ من بالخارج ولم يسمعه الأب فى حجرته، امتلأت الدار لآخرها بالبشر ولم يشعر الأب، صرخت: رجعنى لمصر حالا."(ص٧١).

تزوجت أمها من "شرف" زميلها فى العمل، فلم تحبه مريم.. و"أحست حياله بعدم الارتياح؛ إذ بدت رغبته الخفية والملحة فى الاستحواذ على الأم، وقت أن كانت كل شىء فى حياتها"(ص٦٨). وقد زادت مأساتها حين أنجبت أمها بنتا أطلق عليها شرف اسمها نفسه

"مريم"؛ ربما لينتقم منها لانها لم تحبه، "يتودد إليها فتتركه وتبحث عنها ـ عن أمها ـ "(ص٦٩)، وربما ليعطى لأمها بديلا عنها لتستقر فى بيته نهائيا، بجسدها وبقلبها أيضا.

مريم إذن هى الشخصية الرئيسة فى تحريك الحدث ـ المأساة ـ من وضع المفعول به.. فى مقابل يونس، زميلها فى الكلية الذى حملها" خارج المشرحة فيما ثار الذعر بين الطلبة وهم يسترون ساقيها ويحركون الكشاكيل للتهوية"(ص٣١)، فى المرة الأولى عندما سقطت فى المشرحة، ثم "تاهت الملامح أربع سنوات حتى ألقى أستاذ الباطنة قراره بهذا الشكل الجاف دون اهتمام ـ حين قال: "ليس لدينا ما نفعله، كما ترون، هذه الحالات تندفع بسرعة نحو النهاية ـ فأوشكت أن تسقط بفستانها الأصفر بزهرة عباد الشمس"(ص٣١-٣٢).

لكن الفعل "حمل" فى الاقتباس السابق بما يدل عليه من "فعل" إيجابى ليس دالا على شخصية يونس.. ذلك الذى لا يزيد على كونه راويا راصدا للأحداث دون أن يؤثر فيها، يعيش فى الماضى مفكرا فى هيمنته وسطوته، صافيا "كمن ينهى الفاتحة ويمسح وجهه فى رضا واطمئنان"(ص١٦٩)، مرتدا إلى ذاته، مريضا يهذى، كلما ألمت به ضائقة.

هذه التركيبة النفسية لشخصية الراوى ـ البطل "يونس" هى فى ظنى المبرر الفنى للعودة إلى الوراء؛ ليحتل "الماضى" ثلثى مساحة الرواية. هذه العودة ـ بهذا المبرر ـ تقوم بوظيفتين فى آن: الأولى ليست مهمة وهى وضع عالمين متواجهين: عالم القاهرة ١٩٨٥: وعالم القرية فى نهاية الستينيات؛ حيث ينتصر النص للعالم الثانى بتجلياته الاجتماعية والسياسية. والثانية المهمة هى تحديد ملامح المستقبل (بكسر الباء) الذى هو يونس، الذى يتفرج على الحدث من خارجه مشدوها؛ لأنه لا يعرفه ولا يعرف خلفياته، وبالتالى لا يتدخل فى سيره ولا يصنع تفاصيله.

ـ ٢ ـ

يتكون النص من واحد وعشرين فصلا فى مائة وسبع وستين صفحة، أربعة فصول منها فقط تقع بالكامل فى الزمن الآنى ١٩٨٥، زمن كتابة الرواية، لا تزيد على ست وعشرين صفحة، مقابل عشرة فصول فى الزمن الماضى، نهاية الستينيات، مساحتها سبع وثمانون صفحة، وسبعة فصول مختلطة تقع فى ثلاث وخمسين صفحة، نصفها تقريبا فى الزمن الآنى. بطريقة أخرى فإن عدد كلمات النص ٢٦٢٦٩ كلمة، منها ٧٥١٢ كلمة فى الزمن الآنى، و١٥٧٥٧ كلمة فى الزمن الماضى؛ أى أن ثلث النص فقط آنى مقابل الثلثين. والسؤال هو: ما دلالة هذه الأرقام؟

الجزء الآنى من النص ـ القصة القصيرة ـ نقطة الارتكاز اتكأ عليها الراوى لتنفتح "وحدها بوابات الماضى عنيفة وهادرة وصافية"،كما يقول فى صفحة (١٥)، هذا الانفتاح يطرح سؤالا من شقين: كيف كانت تتم عملية العودة إلى الوراء فنيا؟ وهل ثمة علاقة بين العالمين: الآنى والماضى؟ وسأبدأ باستجلاء النصف الثانى من السؤال.

فى تحليلنا هذا اعتبرنا "مريم" الشخصية المركزية فى العمل؛ لأنها الشخصية المركزية فى القصة القصيرة ـ نقطة الارتكاز ـ لهذا لم نعتبر الرجوع إلى ظروف نشأتها فى سوريا هامشا كالعودة إلى القرية التى نشأ فيها يونس. وعلى هذا فإن العالمين يرتبطان برابط قوى هو شخصية جمال عبد الناصر، الحاضر الغائب فى المشهدين معا:

فى المشهد الآنى: "تخرج سيد الحرايرى فى الكلية الحربية، فداعبت كلمات الزعيم ـ جمال عبد الناصر ـ أوتار قلبه، وأيقظت أحلامه الفائرة خطاباته عن الوحدة وخطواته الجادة نحو قطر واحد من إقليمين شمالى وجنوبى"(ص١٥٠)؛ فارتبط مصير الحرايرى، ومصير مريم بالتالى، بمصير الوحدة وعبد الناصر، وقد سبق ذكر ما حدث، عندما انهارت الوحدة فى حياتهما.

وفى المشهد الماضى كان جمال عبد الناصر حاضرا بقوة بوصفه بطلا شعبيا، تنسج الذاكرة الجمعية حوله حكايات بطولية، بوصفه بطلا استثنائيا يأتى بما لم يستطعه غيره، وقد تجسد ـ

فى عالم الأطفال الذين يحتلون المشهد ـ فى شخصية عز الرجال، الولد الأضخم من سنه، الذى يأتى بأفعال لا يستطيعها غيره: كالسباحة ضد التيار وعند اللبش، وتسلق النخيل والأشجار المائلة، واستحداث زراعة نباتات غير معروفة..الخ..، حتى ارتبط غيابه بـ"غياب" جمال عبد الناصر، لا بـ"موته".. فالأبطال لا يموتون فى الأساطير: "كأننى أسير فى فراغ أو على الماء، كانت الرؤية شحيحة، لكنها تكفى أن أميز أن الراقد أمامى أشلاء هو خالى عز، استشعرت طعم الطمى فى فمى، جاهدت حتى أميز نقاط الدم الجافة والمتناثرة على حصى البازلت المنحدر من طريق القطار، كانت الرؤية شحيحة بالفعل، لكننى أدركت الرائحة، وقلت إنه عز، كان باستطاعتى أن أميزه لو ضمت أشلاؤه"(ص١٠٩). لاحظ بداية المقطع بحرف (كأن) الظنى.

ـ ٣ ـ

وفى الإجابة عن الشق الأول من السؤال: كيف كانت تتم عملية العودة إلى الرواء فنيا؟ اختبار لتحكم الكاتب فى البناء الذى اختاره شكلا لنصه؛ حيث إن خطورة هذه التقنية هى إمكانية انفلات خيوطها من يد المبدع؛ فتتحول من أداة له إلى أداة عليه. فالعوالم التى تفتحها القصة القصيرة ـ نقطة الارتكاز ـ غالبا ما تكون رحبة وحميمة، تجىء من مصادر مختلفة، كأن تأتى من الماضى مثلا، كحالتنا هذه، أو من مخزون ثقافة المبدع النوعية: الطب مثلا عند الأطباء، والهندسة، والتجارة..الخ..، وهى لذلك تأخذ المبدع ـ أو قد تأخذه ـ إلى أماكن أبعد مما يريد الوصول إليه إن هو فرح بالتفاصيل؛ فتتفكك البنية وتتوه معالمها وتضل عن الطريق الذى أرادت السير فيه.

فكيف سارت الأمور فى سقوط النوار؟

سبق القول إن هناك أربعة فصول آنية خالصة، وعشرة فصول ماضية، وهى ـ لانتمائها الصريح إلى زمن محدد ـ لا تحتاج آليات انتقال من زمن إلى زمن. إذن فإن السبعة فصول المختلطة هى التى ستوضع هنا تحت البحث لكشف آليات الانتقال، بالإضافة إلى مراجعة الأسباب التى دعت إلى البدء بالماضى مباشرة في الفصول العشرة المشار إليها. كما تجب الإشارة إلى أن الماضى كان حاضرا بقوة حضور الزمن الآنى في الفقرة الأولى من الفصل الأول، برغم كونه آنيا كله. يقول: "أطلب منها أن تراوغه"، ثم يأتى الانتقال: "كما فعلت بعدما قطعت سرتى قابلة بإبرة وابور ملوثة.."(ص٧).

١ـ يبدأ الفصل الثانى آنيا، حيث يونس محموم يهذى لتأثره برحيل مريم، أو بتخيل الرحيل بالأحرى، فالفصل يبدأ بنفى العلم بما حدث: "لا أدرى هل اختطف الطائر الخرافى مريم أم مازالت في دار جدتى بغداد"(ص١٤)، وفى ثلث الصفحة الثانية يحدث الانتقال إلى الزمن الماضى، في هذا الفصل وفى النص كله، بجملة أعتبرها متكأ عاما للولوج إلى الماضى على فترات متباعدة، وهى في هذا المكان، حيث يونس محموم يهذى، تصلح لفهم النص على أنه حلم، أو هذيان محموم إثر تعرضه لفاجعة قاسية هى موت مريم، يقول: "انفتحت وحدها بوابات الماضى عنيفة وهادرة وصافية"(ص١٥)، وهى جملة مفتاح حقا، فالماضى يطغى على النص طغيان الماء المنجرف من النهر الكبير إلى الترعة الصغيرة حال رفع السد الذى يحول دون اندفاعه، عنيفا من أعلى إلى أسفل، هادرا كصوت البعير: "هدر البعير: ردد صوته في حنجرته" (مختار الصحاح طبعة دار الحديث، ص٦١) وصافيا صفاء الحياة التى يهبها للجفاف.

٢ـ يبدأ الفصل الثالث آنيا بجملة حوار: "ـ معقول مفيش درس باطنة النهارده؟"(ص٢٥) وينتقل إلى الماضى ويعود إلى الزمن الآنى مرتين: الأولى استدعاها مستشفى الدمرداش وهو مستشفى كلية الطب جامعة عين شمس حيث يدرس الراوى: "البوابة الكبيرة هناك والشارع الخلفى هنا، ويمكن لمن يتوه أو يمنع من الدخول أن يقف في الشارع الخلفى، يجعل ظهره للكنيسة وينادى

المريض، دوخة ومعاناة جعلت الجدة بغداد لا تنتظر عودة الذاهب للدمرداش"(ص٢٧)، ثم بعد خمسة أسطر يعود إلى الزمن الآنى مرة أخرى بجملة الحوار نفسها بعد تحويرها، وكأنه بدأ من البداية: "ـ هو الدرس اتلغى واللا إيه؟"(ص٢٧).

الثانية كانت في المشرحة، حيث سقطت مريم عندما أخرج العامل أعضاء بشرية من أحواض الفورمالين: "أغرورقت عيوننا من الفورمالين المنبعث من الأحواض، غامت الرؤية واختلطت المشاعر"، ثم: "ربتت جدتى قشطة كتفى وهى تبكى لسفرى"(ص٣٠)، وفى نهاية العودة للماضى يورد مجموعة جمل فعلية في الزمن الماضى متلاحقة: "(اصطفق) الشجر، و(خرج) العيال عراة من الترعة، و(زعق) القطار". ثم يأتى بحرف العطف (واو) قبل الفعل الماضى الذى سينتقل به إلى الزمن الآنى حيث كان المشرحة، يقول: "و(أخرج) معروف طرفا علويا متهرئا وجذعا لسيدة.. إلخ"(ص٣١).

نلاحظ أن الانتقال بين الأزمنة في هذا الفصل تمت عبر وسيطين: المكان واللغة. فوحدة المكان في الحالة الأولى، وتشابه الصياغة اللغوية في الحالة الثانية جعل الانتقال ناعما، ويبدو عفويا بالرغم من القصدية التى تقف وراء تلك النقلات.

٣ـ يبدأ الفصل الحادى عشر (ثلاث صفحات ونصف) بمقدمة آنية قصيرة (ستة أسطر) يعود بعدها السرد إلى الزمن الماضى مرتكزا على سؤال: فيم تفكر؟ فيبدو الرجوع إلى الماضى إجابة عن السؤال المطروح. هذه المقدمة القصيرة تبدو موضوعة على رأس الفصل "مرتكزا" بعد كتابته، بشكل ذهنى خالص؛ إذ لا تحرك الحدث ولا تضيف، فهى عبارة عن وصف لصورة طفل يتبول معلقة على باب حجرة مريم، بالإضافة إلى صوت مريم تلقى بالسؤال المرتكز: فيم تفكر؟ لينطلق الماضى رابطا بين التبول في الصورة المعلقة على الباب، وتبول يونس بجوار الحائط وانكشاف أمر ذكورته، يقول: "كان الطفل عارى المؤخرة يتبول على باب حجرة مريم الحرايرى ـ كلما أغلقته ـ في ظل غابة كثيفة بتلقائية، غير مهتم ولا متأثر بما حوله (...) بدا جمال اللوحة وسحرها في اختلاس اللقطة من الخلف، فقالت مريم: فيم تفكر؟ لم أقل إن ما فعلته ـ دون وعى ـ حين رفعت الثوب وتبولت على الحائط، قد أفضى إلى كل ما حدث"(ص١٠١).

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: هل كانت ثمة فائدة يضيفها هذا الفصل الذى ينتمى إلى الماضى كله ليجلب له هذه المقدمة جلبا؟ والإجابة: نعم. فتحول الراوى ـ يونس من أنثى إلى ذكر ـ وإن كان معنويا، كان وراء الخجل الشديد والحرج المبالغ فيه أمام المواقف الصعبة، وحتى أمام المواقف العادية التى يسردها في النص، وقد استشهد بواحد منها في هذا الفصل القصير، وهو موقف ضياع رواتب أبيه؛ الأمر الذى يغضب والدته، فتصيح فيه: "طالع بتنكسف لمين.. إنت مش راجل؟" فتبادر "حسيبة" وهى تربت كتفيه قائلة: "ـ معلهش يا حبيبى.. والنبى يا رحمة الواد ده طيب.. الخالق الناطق أبوكى على"(ص١٠٤).

٤ـ الفصل السادس عشر (سبع صفحات) يبدأ بالزمن الآنى، ويعود إلى الماضى مرتين: في المرة الأولى كان الضباب مرتكزا للانتقال من الحقيقة إلى الحلم، فالماضى هذه المرة يأتى على هيئة حلم يتكرر في منامات يونس. يقول: "أمر أمام المدينة ولا أدخل، ندرت السيارات المارقة وشح ضوء الأعمدة بفعل (الضباب)، فتراءى أمامى الولد غزاوى مادا يده في (الضباب) ـ كما يجىء في الحلم ـ وكلما سلمت عليه فاجأتنى راحته التى يحاول أن.." وعندما ينتهى من سرد وقائع موت غزاوى في الزمن الماضى، ينتقل إلى الزمن الآنى عائدا إلى الجملة الأولى: "للمرة العشرين أمر أمام المدينة ولا أدخل"(ص١٣٦).

في المرة الثانية كانت حاسة الشم القوية لدى يونس هى المرتكز الذى عبر عليه من زمن إلى زمن: "رسخت رائحة في أنفى كعبق الليمون في حبات العرق حول طوق البلوزة البسيطة والرقيقة؛

رائحة تجذبني إليها كما ينجذب المريد إلى شيخه، تقودني ولا أدرى كنهها للطرقات التى مرت بها؛ فأفتح قاعات الدرس حيث تجلس وأدخل. كان باستطاعتى أن أحدد المقاعد التى جلست عليها والأشياء التى لمستها دون أن أعرف خط سيرها، وكانت تستغرب و(تصرخ) كما كان (يصيح) خالى عز متعجبا حين أجوب الترع والغيطان والمدقات خلفه حتى أعثر عليه:

- عرفت مكانى إزاى؟"(ص١٣٩)

لاحظ كذلك أنه ارتكز على الفعل المضارع "تصرخ" بتاء التأنيث، وعلى الفعل نفسه بتجليه الذكورى "يصيح".

وللإجابة عن السؤال الذى طرحناه في الفقرة السابقة عن ضرورة اللجوء للماضى، نقول إن غزاوى هو أحد ثلاثة أطفال بارزين في النص: يونس الراوى، وعز الرجال، وغزاوى، فقراء تكاد سيرهم تتكامل لتصور جوانب شخص واحد: فموت غزاوى - وهو يعمل في مصنع الكتان بحثا عما يسد رمق أسرته - بديل عن موت الراوى - يونس - الذى كان إلى جواره وفى ظروفه نفسها؛ لهذا فسيرة غزاوى جانب من جوانب المثلث - الهرم - الذى يشكل سيرة يونس. وعز الرجال - الجانب الثانى من المثلث - مات هو الآخر، أو هكذا يظن يونس الذى قادته الرائحة إلى جثته، في الواقع أو في الحلم، لا يهم، المهم أن هذا الذى يتمشى أرقا في شوارع العباسية ومصر الجديدة دون هدف هو اختصار لمعاناة جيل جاء إلى الدنيا في بداية الستينيات؛ حيث كان المشروع الناصرى في قمة صعوده، وتخرج فى الجامعة ليواجه الحياة في منتصف الثمانينيات؛ حيث كان المشروع قد زوى لمصلحة مشروع آخر يتناقض كليا معه.

٥- الفصل الثامن عشر (عشر صفحات) ينقسم زمنين: يبدأ ماضيا، وإن وضعت له مقدمة حديثة، وفعل الحكى "قلت"، ثم يعود للزمن الآنى، زمن مريم الحرايرى، الشخصية الرئيسة في القصة - نقطة الارتكاز. فما الذى يربط بين الزمنين؟ إنها الرجولة.

يبدأ الفصل بسؤال مريم - وهو سؤال موضوع تقنيا في بداية الفصل لمجرد ترديد اسم مريم، وبالتالى جذب عالمها إلى مخيلة القارىء: "هل يمكن أن يترك الرجل بمحض إرادته عالمه ليذوب بحب بين النساء"(ص١٤٦).

ثم يبدأ بالمقارنة بين شخصيتين ماضويتين: حسين بيبرس خياط ملابس النساء في القرية، ذلك الذى تأنث من طول مخالطته للنساء؛ فرق صوته.. واختار من مفردات اللغة ألفاظا مؤنثة مثلهن: "- يونس يا بن رحمة، يسعدك ربنا ويعليك كمان وكمان يا وحدانى يابن الوحدانى، قادر يا كريم لجل خاطر ستك قشطة وستك بغداد، ألا ازيهم دلوقت يا حبة عينى؟"، أو"أم نوسة.. رحمة.. بت يا رحمة.. قمصان تيل بكرانيش.. ينفعوكى؟"(ص١٤٧-١٤٨).

الشخصية الثانية هى شخصية (عبد الوهاب غصن) وهو رجل فظ غليظ القلب، يربح كل المعارك التى يدخلها لقدرته على استخدام أدوات يأنف الآخرون من استخدامها، وهو جاهز دائما لكشف عورات الآخرين. فقد كان عبد الوهاب غصن يتعمد إهانة حسين بيبرس: "- روح يا حسينى البس جلابية بسفرة وكرانيش يا مرة". وتأكيدا على الفظاظة يشير نحو يونس الصغير ويعرض على الجدة بغداد الزواج من أمه حتى لا يضيع مستقبله: "هى المرة بتربى عجل ويشيل الناف يا ست بغداد"؟.

هذه المقابلة هى التى تجعل أم الراوى "رحمة" تلقى بجملة الارتكاز التى عبر عليها النص من زمن إلى زمن: "- يا مربى غير ولدك.. يا زارع غير أرضك"(ص١٤٨-١٤٩)، ليعود السرد إلى الزمن الآنى مرتكزا - كذلك - على لفظة التساؤل التى بدأ بها الفصل: "تساءلت مريم الحرايرى كأنها لا تنتظر إجابة "ثم تبدأ في استدعاء رجلها - أبيها سيد الحرايرى - الذى غيبته ظروف المكان وظروف الزمان.

مكانيا يقيم سيد الحرايرى في سوريا، بلده، تفصله عنها رمال وسهول وجبال وأنهار وبحار، والأهم من هذا كله إسرائيل؛ ذلك الكيان الغريب المزروع في جسد الدولة الكبرى، ليفصل شمالها عن جنوبها. وزمانيا يقيم سيد الحرايرى في زمن الوحدة بين مصر وسوريا؛ زمن الجمهورية العربية المتحدة، لم يبرحه، بالرغم من أن ماء كثيرا جرى في النهر؛ لذلك تبدو علاقته واهية (رجلا وأبا) بمريم، ليعود سؤال عبد الوهاب غصن إلى الذهن، وإن لم يُعَدْ طرحه: "هى المرة بتربى عجل ويشيل الناف؟" في إشارة إلى أن مريم ربيت بواسطة امرأة.. هى أمها. وتأتيك الإجابة على لسان الشاعر أمل دنقل؛ الحاضر دوما في حياة مريم من خلال دواوينه، وربما من خلال رجولته القاسية التى تقترب من رجولة عبد الوهاب غصن (راجع كتاب الجنوبى الذى كتبته عبلة الروينى زوجة أمل دنقل):

أبى لا مزيد، أريد أبى عند بوابة القصر،/ فوق حصان الحقيقة منتصبا من جديد،/ ولا أطلب المستحيل.. لكنه العدل"(ص١٤٩).

٦- الفصل التاسع عشر يدور كله في الزمن الماضى، ويتناول شخصية الدكتور حسين كامل؛ طبيب مشهور تعود أصوله إلى القرية التى خرج منها الراوى، ولديه فيللا على أطرافها، وكان رغم شهرته يذهب إلى الجدة بغداد، يدون عنها طرقها في العلاج الشعبى، وهذا ما يبدو غريبا بالنسبة للمحيطين بهما؛ إذ كيف يأخذ عالم عن جاهلة؟ "لم أصدق أن يذهب الدكتور حسين كامل ويجلس إلى جدتى بغداد، يسجل ما تقوله، ويمحص ما فيه من جوانب سليمة"، إذا محصت الجملة الأخيرة" يمحص ما فيه سليمة"، ستجد أنها صادرة عن وعى الكاتب - الطبيب - إذ تدله ثقافته الطبية أن (جوانب) من هذا الطب الشعبى سليمة، و"جوانب" أخرى ليست سليمة، وهى جملة ذهنية كما ترى، ولكى يزيد الفكرة الذهنية وضوحا، استدعى صوت مريم؛ لينتقل به من زمن ماض إلى زمن آن عبر الفعل (قالت): "قالت مريم ببساطة: ما الغريب في ذلك؟ ما تفعله الجدة بغداد ليس ابتداعا، هو إرث قديم، وخبرات متراكمة، ..إلخ" إلى أن يصل إلى جملتى حوار بينه وبين مريم؛ أى بين ذهنيته والصوت الذى جلبه جلبا لينوب عنه:

- كل التقدم ده وتقولى الطب قاصر؟"

- قاصر لحد متلاقى دوا لكل مرض وحل لكل مشكلة"(ص١٥٩)

هذا الانتقال لم يفعل غير ترديد اسم مريم التى قالت ببساطة ما قاله يونس فعلا، وما أراد الكاتب (إقحامه) من ثقافته في السياق السردى. فهل كان شىء سيتغير لو توقف عند جملة: "ويمحص ما فيه من جوانب سليمة" عابرا درس الطب الذى أملته ثقافته الخارجية؟ مجرد سؤال.

٧- الفصل الحادى والعشرون والأخير وهو أكثر الفصول اختلاطا، يأتى تتويجا لكل ما سبقه في صورة كابوس، أو هذيان محموم، تبدل فيه الوجوه أقنعتها؛ فينتقل الزمن تلقائيا دون حاجز: "حتى لا أرى مريم وسط كل هذه الحيرة، فأمسح دموعها لتتعلق بذراعى مقررة في اللحظة نفسها أن تجيء معى، لتميد الأرض من تحتى وتنفتح أبواب ولا تغلق. ارتمت في حضنى (يقصد عمته غير الشقيقة فردوس) فشعرت بالوهن، كان بكاؤها حارا ومخلصا كيوم موت أبى، فبكيت". (ص١٦٩).

وفى الصفحة نفسها تختلط الوجوه والأزمنة: "ثمة من أخرج خوخة ناضجة من الكيس وغسلها ثم قربها من فمى، كان إسماعيل فج النور، حدقت في وجوه الحاضرين فلم أر مريم... واستغربت كيف أتى بالخوخ بهذه السرعة، وكان منذ قليل مقيلا تحت شجرة الخوخ الوحيدة، وأنا بين الظهر والعصر، أراقب شخيره المنتظم وأتسلق الشجرة بحرص كى لا يستيقظ"..الخ. وهكذا ينتقل السرد من شخص إلى شخص ومن زمن إلى زمن - بالتالى - مرتكزا على دال قد يكون كلمة واحدة تدل على حادثة كبيرة تم التعرض لها تفصيلا من قبل: ككلمة "الخوخ" في الاقتباس

السابق، فمن كيس الخوخ الذى حملته عمته غير الشقيقة فردوس إليه وهو مريض، إلى الخوخة التى غسلها إسماعيل فج النور وقربها من فمه، إلى الخوخة التى حاول سرقتها من شجرة الخوخ التى كان يحرسها إسماعيل فج النور نفسه في الزمن الماضى.. وهكذا.

- ٤ -

يحتوى النص - كما أسلفت - على عشرة فصول تدور بالكامل في الزمن الماضى، دون حاجة إلى ترديد أسماء آنية أو نقاط ارتكاز، لكنها - بوصفها جزءا من الكل - تحتاج مبررا لورودها على هذا النحو، وإلا كانت مجرد احتفاء بالجو المغاير على حساب تماسك النص وحدة واحدة.

- الفصل الرابع خصص لوصف طقوس غسل الموتى ودفنهم في قرى الستينيات، واكتظ بأسماء - فضلا عن ندرتها في عالم المدينة - انقرضت من القرى الآن مثل: احترام، زاد المال، قوت القلوب، بدوية غز، هانم بنت خنجر، مكة الحبشى، مدللة، عزيزة شامة.. وغيرها، وهذا الجو ليس بعيدا عن الراوى الذى عمل مقرئا في فترة من طفولته.

- الفصل الخامس خصص لخروج عز الرجال من حظيرة سيدنا الشيخ مرسى شيخ الكتاب بلا رجعة، بكل ما مثله ذلك من بطولة في عيون أقرانه التواقين إلى كسر المألوف الجاثم على الصدور.

- الفصل السابع يصور شخصية الشيخ عبد الوهاب غصن الذى اتكأ على جرح الراوى حين طلب الزواج من والدته، وكان أبوه ما يزال حيا: "- ولو أنه مش أوانه.. عاوز أعرف بس رأى والدتك.. والشيخ عبد أولى من أى حد.

- في إيه يا با عبد؟

- إنت مبقيتش صغير.. في الجواز على سنة الله ورسوله"(ص٦٦-٦٧).

- والفصل التاسع مخصص لوصف إعادة تقسيم الرواتب (قراءة القرآن فى البيوت صباحا) بعد موت الأب وإسنادها للراوى.

وبشكل عام - حتى لا نسهب فى قراءة كل فصل على حدة - فإن فصولا كثيرة كان يمكن دمجها، حيث أنها تدور فى الزمان نفسه والمكان نفسه، وتتناول الموضوع ذاته بالشخوص ذاتها، باستثناء الفصل العشرين الذى جاء زائدا لخروجه على السياق العام للنص؛ فلم يضف لشخصية الراوى، الذى من المفترض أن العودة إلى الماضى تتم لحساب تنوير جوانب شخصيته؛ لأنه منفصل عنه، هذا الفصل خصص لعالم العلاونة؛ تلك العائلة المختلفة عن ناس القرية، وعن ناس القرى عامة.

هذه وقفة أولى أمام نص يحتمل وقفات متعددة، قصدت بها اختبار التقنية التى بنى النص بها؛ تقنية نقطة الارتكاز، وهى تقنية غير منتشرة، لدرجة أنك تستطيع إحصاء الروايات التى استخدمتها بسهولة.

الهوامش:

(*) سقوط النوار: رواية: محمد إبراهيم طه: هيئة قصور الثقافة: سلسلة إبداعات

في التقنية الجمالية
أطروحات إبستمولوجية

عبد الناصر حنفي

استهلال:

لن نتناول هنا ظاهرة " **التقنية الجمالية** " على مستوى تعيناتها المباشرة في مجال الممارسات الجمالية، بل سنحاول أن نذهب إلى أبعد مدى ممكن للتجريد النظري عبر معالجتها بوصفها حالة خاصة ضمن الحالة العامة للظاهرة المعرفية. ومثل هذا التحليل لا يمكنه أداء المهمة المنوطة به إذا ما اكتفى بالتموقع داخل مجال "**الإستطيقا** " إذ إن هذا المجال لا ينفتح ولا يكشف عن أسسه إلا عبر التحليل الإبستمولوجي الخالص.

وتنطلق هذه الورقة منهجيا من معالجة " **ظاهرة المعرفة** " بوصفها نظام حركة ذي طبيعة خاصة، وبالتالي فالمفاهيم الأساسية المطروحة هنا تقوم على تحديد الأنماط الأولية للحركة، وللترابطات أو "التكوينات المتحركة" التي هي موضوع هذه الحركة ونتاج لها في الوقت نفسه.

وهكذا فالتحليل هنا لا يعتمد- مطلقا- على مفاهيم من قبيل " القوى ذات القصد الموجه" أو " الذات الفاعلة" أو "الذات المؤسِسة" والتي تسيطر بشكل شبه كامل على ميدان التحليلات الإبستمولوجية، فهذه المفاهيم (في إطار عملنا هنا) لا يمكن النظر إليها إلا بوصفها مجموعة من الاقترانات أو الترابطات التي تنتجها حركة المعرفة. ونحن نهدف هنا إلى تأسيس ما يمكن تسميته بـ (ديناميكا المعرفة) حيث يتم تحليل ظاهرة المعرفة بوصفها نظام حركة عام يتشكل من مجموعة نظم حركة خاصة (بمعنى أنها تنشط في مجالات محدودة داخل المجال العام لحركة المعرفة)، مما يفسح المجال -في خطوة تالية- لتناول " حركة المعرفة " إجمالا بوصفها حالة خاصة ضمن الحالة العامة لحركة النظم الفيزيائية، وهو ما يمثل المهمة الأساسية لمشروع "فيزياء الإبستمولوجيا" والذي نعمل على تأسيسه منذ عام ١٩٨٦

(١) تعريفات أولية:

يتشكل العالم من قوى ذات طبيعة فيزيائية- بحكم التعريف- واختلاف هذه القوى تنتج عنه " **الحركة** " وبالتالي فالحركة ليست سوى سريان لبعض مكونات القوى، أو هي وقائع تبادلها أو انتقالها فيما بين كتل القوى المختلفة بغية الوصول إلى وضع توازن يستقر عنده هذا الاختلاف، وعندئذ تتباطأ حركة هذه المكونات، أو تتخذ شكلا مغايرا يعتمد على سريان فئة

أخرى من المكونات . وينشأ "**نظام الحركة**" عندما يتأسس وضع توازن مستقر لاختلاف القوى وهو ما يعتمد على سريان دورة تبادل متكررة- أو يعاد إنتاجها- فيما بين كتل القوى.

والإطار الرئيسي لحركة المعرفة هو " **ما يظهر** " أي حالات اختلاف القوى أو أوضاعها التوازنية المستقرة التي يجري حفظها على نحو يكفل إعادة إنتاجها (على أي صورة من الصور) من خلال نشاط الجهاز العصبي المركزي للبشر، ويمكننا تسمية سيرورة إنتاج ما يظهر بـ"**الوقائع المعرفية**" أما سياقات إعادة الإنتاج فسنطلق عليها " **العمليات المعرفية** ".

وتقوم حركة العمليات المعرفية على إجراء الترابط بين التبديات المختلفة والمتنوعة " لما يظهر" بحيث تنتج- وتعيد إنتاج- ما نطلق عليه " **المكون المعرفي** ". وهناك نمطان أوليان لحركة الترابط بين " المكونات المعرفية " : النمط الاستعاري، والنمط الكنائي .

(٢) **نمط الترابط الاستعاري** :

وينتج النمط الاستعاري عن إجراء ترابط بين مكونين معرفيين- أو أكثر- يعبر كل منهما عن مستوى مغاير للقوى، أي أن كلاً منهما يتم إنتاجه عبر سلسلة وقائع معرفية مختلفة، وبالتالي فإن النمط الاستعاري يحفظ أو يظهر " **مسافة الاختلاف** " الكامنة بين أطرافه أو مكوناته، بحيث ستبدو الحركة الاستعارية دائما وكأنها تقطع " **مسارا انتقاليا**" من نقطة إلى أخرى أو من مكون إلى آخر.

وتبدأ **المرحلة الأولى للحركة الاستعارية** في الظهور على شكل مسار وحيد الاتجاه، ينطلق من مكون معرفي إلى آخر بحيث لا يمكن عكس هذه الحركة، وبالتالي فلدينا هنا مسار مفتوح يعتمد في إعادة إنتاج ظهوره على تكرار سلسلة الوقائع المعرفية التي أنتجته، ومع تواتر هذا الظهور تبدأ **المرحلة الثانية للحركة الاستعارية** حيث يؤدي هذا التكرار إلى تنشيط دور العمليات المعرفية لتقوم " بحفظ " العلاقة بين المكونات الاستعارية بحيث يمكن " استحضارها" أو استعادتها

وهكذا فعبر هذه المرحلة الثانية للحركة الاستعارية تنفصل العلاقة القوية والمباشرة بين الوقائع والعمليات المعرفية، وهو ما يتيح للمسار الاستعاري وحيد الاتجاه أن يتحول إلى مسار مزدوج بحيث يمكن استعادته، أو الانتقال عبره انطلاقا من أي طرف من أطرافه المكونة له وصولا إلى طرف آخر وفي هذه المرحلة تظل " مسافة الاختلاف " حاضرة- أو ظاهرة- بين هذه الأطراف، ولكنها تبدأ في الميل نحو الانكماش.

ومع تكرار الحركة الاستعارية في إطار هذه المرحلة يتحول " المسار المزدوج " إلى " مسار مغلق " بمعنى أن عملية إعادة إنتاج حضور- أو استعادة- أحد أطراف المسار ستؤدي دائما إلى استعادة المسار بأكمله، أي أن الترابط يشتد بين مكونات المسار بحيث يتحول إلى ما يشبه الكتلة التي لا يمكن تحريك أحد أجزائها دون تحريكها بكاملها، وعند هذه النقطة يكون " نمط الترابط الكنائي" قد ظهر

(٣) **نمط الترابط الكنائي** :

إن كل التطورات الحادثة في ميدان حركة المعرفة، أو بالأحرى في ميدان الحركة بصفة عامة، هي أثر غير مباشر وبطيء لسيرورة إعادة الإنتاج (أو التكرار غير المتطابق) لنظم الحركة . وهكذا فإن إعادة إنتاج حركة الترابط الاستعاري ستؤدي إلى ظهور النمط الكنائي، وذلك تحديدا في اللحظة التي يتحول فيها المسار الانتقالي الاستعاري إلى مسار مغلق، وهذا التحول سنطلق عليه "**ظاهرة الدمج الكنائي** " فعبر هذه المرحلة ستختفي- إلى حد كبير- مسافة الاختلاف بين أطراف أو مكونات الترابط، بحيث **سيبدو** وكأنهم جميعا قد التحموا معا ليشكلوا " وحدة معرفية " واحدة مترابطة دون فواصل داخلية، فحالة الدمج الكنائي ستؤدي إلى اختفاء المسار الانتقالي بين هذه المكونات بحيث تتلاشى إمكانية الحركة الانتقالية.

وهكذا فإن الترابط الكنائي يميل دائما إلى إنتاج الوحدات الصلدة، والتي يمكن مقارنة تماسكها وترابطها بتماسك وترابط " **الكتلة الفيزيائية** ". ومع بروز هذه "**الكتل المعرفية**" ينفتح المجال مرة أخرى لظهور الحركة الاستعارية التي ستبدأ في تأسيس ترابطات استعارية ومسارات انتقالية تكون أطرافها هي هذه الكتل.

وعند هذا الحد يمكننا وصف الفضاء المعرفي باعتباره حالة توزيع للترابطات الاستعارية و الكنائية، وهو ما يصدق سواء كنا نتناول " فضاءً معرفيا" خاصا بظاهرة محددة أو مجال معين، أو كنا نتناول الفضاء العام للظاهرة المعرفية.

(٤) **التقنية المعرفية** :

تنشط "التقنية المعرفية " في مستوى أكثر تجريدا وتعقيدا من مدارات عمل أنماط الترابط السابقة، فهي تقوم على استحداث مسارات تربط بين عدد من" العمليات المعرفية" . وبما أن العمليات المعرفية تعمل دائما" في إطار مجموعة محددة ومحدودة من المعطيات المعرفية، فإن ظهور مسار يربط بين بعض هذه العمليات يعني تكوين سلسلة من العمليات المتراكبة والمتتالية والتي قد لا تتناظر تماما مع أي سلسلة من الوقائع، وهو ما يتيح انفصال هذه العمليات عن ارتباطها العياني والمباشر بمكونات معرفية محددة، بحيث يمكن أن تمارس نشاطها على أي معطى معرفي (نظريا على الأقل).

وهنا ربما كنا بحاجة إلى شرح مثال بسيط قدر الإمكان ليخفف حدة هذا التجريد ويمنحنا صورة مفهومية متخيلة تعيننا على مواصلة تحليلنا، فعلى سبيل المثال، سنلاحظ أن عملية "العد"، أي إدراك عدد الوحدات الماثلة أمامنا (ولتكن خمس مكعبات مثلا)هي ظاهرة مختلفة عن تقنية"العد"، ففيما تظل "عملية العد" مرتبطة بواقعة محددة، وبالتعين المباشر للشيء المعدود (أي تلك المكعبات بكل خصائصها، مثل الحجم واللون والموقع... الخ) فإن "تقنية العد" بوصفها تقنية معرفية تتحرر من هذا الاقتران المباشر بحيث يمكنها ممارسة نشاطها على كل ما يمكن "عده" بغض النظر عن صفاته الخاصة. (وقد اهتمت الإبستمولوجيا التكوينية وعلم نفس النمو برصد مثل هذه الاختلافات).

وإذا ما استخدمنا مصطلحات تقليدية فيمكننا القول إن التقنية المعرفية تمارس عملها على نحو شكلي لا يتأثر بالموضوع أو مادته- إلى حد ما- ومن هذا المنطلق سيبرز المنطق الصوري بوصفه أحد أكثر التبديات تجريدا ضمن حركة هذه الظاهرة. وهكذا، فإن التقنية المعرفية هي سلسلة من العمليات التي يمكن تطبيقها- مبدئيا- على مجموعة هائلة أو غير محدودة من المكونات المعرفية.

وعلى هذا النحو فالتقنية المعرفية تتجه إلى تسريع إنتاج المزيد من الترابطات (الاستعارية والكنائية). ولكن بما أن الترابطات الاستعارية ستميل مع التكرار للتحول إلى ترابطات كنائية، فإن هذا يعني أن أي فضاء معرفي مهما كان نمط توزيع الترابطات داخله سيميل مع الوقت إلى الخضوع لهيمنة المكونات الكنائية، بحيث يمكننا القول إن الطبيعة الأساسية للفضاء المعرفي تتقارب دائما تجاه هذه الهيمنة،أي أن الفضاء يتطور بحيث يميل عند حد معين إلى التحرك بوصفه كيانا موحدا- أو شبه موحد- بمعنى أن حركة أحد أجزائه أو مناطقه لا يمكن أن تكون مستقلة عن الحركة في المناطق أو الأجزاء الأخرى.

وبرغم أن الفضاء المعرفي لا يتحول إلى كتلة مصمتة تتلاشى فيها " مسافة الاختلاف " (مثلما يحدث للمكون الكنائي) وذلك بفضل امتداده الذي يحافظ على قدر من تمايز مكوناته ومسافات اختلافاتها داخل الفضاء بما يتيح التنقل داخله، وبرغم هذا كله، فإن دخول الفضاء المعرفي في مرحلة الدمج الكنائي- التي وصفناها فيما سبق- يتيح إمكانية إجراء ترابط استعاري أو حركة

انتقالية استعارية بين فضاء وآخر، وهكذا فإن دورة (الاستعارة / الكناية) تواصل الظهور والعمل عند أي مستوى من مستويات الظاهرة المعرفية .

(٥) **التقنية المعرفية الجمالية :**

وحتى هذه المرحلة من التحليل سيبدو وكأن **حركة المعرفة تتجه على نحو دائم من الاستعارة إلى الكناية**، فكل المفاهيم التي طرحناها حتى الآن لا تؤدي إلا إلى تعزيز هذا التحول، بحيث إنه مع مرور الوقت الكافي يمكن لجميع الفضاءات المعرفية أن ترتبط على نحو كنائي بحيث يستمر تعزيز حالة " الدمج الكنائي" إلى أن تختفي التباينات بين فضاء وآخر، ثم تختفي التمايزات بين المكونات المعرفية لهذه الفضاءات على نحو لا يتيح الحركة فيما بينها، وبالتالي تتحول الظاهرة المعرفية إلى كتلة مصمتة تأخذ في الانكماش إلى أن تمتنع الحركة نهائيا،وهو ما يمكننا أن نطلق عليه اسم " **الموت الكنائي**". ومثل هذه النتيجة تظل ممتنعة الحدوث، أو مستحيلة، بفضل تأثير " التقنية المعرفية الجمالية "، أو اختصارا " التقنية الجمالية " والتي- كما سنرى- تعمل في مستوى تال لعمل " التقنية المعرفية " ولكن في اتجاه مختلف تماما، فالتقنية الجمالية تتناول المكون الكنائي الذي يفضى إليه نشاط التقنية المعرفية وتستخدمه في إنتاج ترابطات استعارية جديدة.

ولنبدأ برصد الأثر غير المباشر لعملية استحداث الترابط الاستعاري بين مكونين معرفيين كنائيين، فبغض النظر عن مستوى تماسك كل مكون على حدة، أو مستوى شدة حالة الدمج الكنائي لعناصره، فإن حركة الترابط الاستعاري تؤسس عادة مسارا انتقاليا بين جزء أو عنصر من هذا المكون، وجزء أو عنصر من المكون الآخر. والتطور المتوقع لهذه الحركة هو دمج هذين المكونين معا في وحدة كنائية جديدة. أما إذا أخذنا في الاعتبار مستوى تماسك كل مكون، وبالتالي إمكانية أن تجري الحركة الاستعارية بين مكونين يتمتعان بمستويات متباينة من التماسك الكنائي، فإن تكرار هذه الحركة على المسار الاستعاري قد يؤدي إلى انفصال أحد هذين الجزأين عن مكونه، بحيث يندمج في المكون الكنائي الآخر ويصبح جزءا منه ،وهنا نجد المآل الطبيعي للحركة الاستعارية حيث تندمج مكوناتها دمجا كنائيا على المدى الطويل، ولكن لنلاحظ- من جهة أخرى- أن هذه الآلية تؤدي إلى ما يشبه تفكك أو تبعثر أحد هذين المكونين الكنائيين (أي ذلك المكون الذي انفصل عنه أحد أجزائه)، وهو ما يعني ظهور فجوات في ترابطاته الداخلية على نحو يفسح المجال لإعادة تنظيم المسارات الانتقالية بين أجزائه، وبالتالي تبرز مسافات الاختلاف فيما بينها وهو ما يحفز ظهور موجة جديدة من الترابطات الاستعارية، وهكذا فإن حركة " الدمج الكنائي " تفضي على الجانب الآخر إلى فك الارتباط الكنائي وخلق مجالات جديدة تماما لنشاط نمط الحركة الاستعارية . وفي إطار هذه الظاهرة المتميزة للغاية تجد " التقنية الجمالية " مجال عملها باعتبارها حالة خاصة ضمن الحالة العامة للتقنية المعرفية.

وهكذا، فإن مفهوم أو ظاهرة " التقنية الجمالية" يقوم على استحداث متزامن لكل من حركة الدمج الكنائي وحركة الفصل-أو فك الارتباط- الكنائي ،أي أنها- بعبارة أخرى-تعمل على تنشيط حركتي الكناية والاستعارة معا بحيث تحفظ الفضاء المعرفي من التحول إلى كتلة كنائية مصمتة.

(٦) **الظواهر المصاحبة للتقنية الجمالية**: " بروز مسافة الاختلاف " و"الاندفاع الجمالي":

لن نتعرض لتناول علاقات التعاضد والتراكب- المعقدة- بين التقنية المعرفية والتقنية الجمالية، والتي تحتاج إلى طرح تحليلات أكثر توسعا وأكثر دقة مما قمنا به هنا، وبدلا من ذلك سنركز على رصد علاقاتهما معا في إطار ظاهرتي "بروز مسافة الاختلاف" و "الاندفاع الجمالي". فظهور حالة "الفصل الكنائي"- أيا كان مداها- تعني مباشرة اتساع المسافة بين الجزء

المنفصل.وبين مكونه الكنائي، وهذه المسافة تعني بدورها إمكان تمييز هذا الجزء بوصفه مختلفا عن باقي المكون، وعلى هذا النحو تصبح لدينا" **مسافة اختلاف**" ذات مدى محدود (فهي تكمن فقط في تلك المساحة التي ظهرت داخل المكون) ودقيق ومحدد في الوقت نفسه، باعتبار أنها تتيح مسارا انتقاليا في نطاق ضيق وغير مسبوق، وهنا يأتي دور"التقنية المعرفية" التي ستعمل على إجراء الترابطات بين هذه المسارات الانتقالية المحدودة ذات المسافات الضيقة للغاية، والتي تتيح استحداث شبكة من العلاقات داخل الفضاء المعرفي على مستوى ترابطات- شبه ذرية – دقيقة ومتماسكة، وهذه الشبكة هي ما تفسح المجال لظهور النظم والمنتجات المعرفية الأكثر تجريدا.

ومن جهة أخرى فإن ظاهرة" الفصل الكنائي" إذا ما نشطت على نحو متزامن- أو شبه متزامن- داخل الفضاء المعرفي، حيث تمارس تأثيرها على مجموعة كبيرة من المكونات الكنائية، فإن هذا يعني تحرر- أو انفصال- العديد من أجزاء هذه المكونات على نحو يتيح استحداث مجموعة كبيرة من الترابطات بين هذه الأجزاء التي تحررت فجأة وبدلت من مواقعها بالنسبة لبعضها البعض مما يؤدي إلى تقارب مسافات الاختلاف أو تباعدها بين أطراف المسارات الانتقالية القائمة بالفعل، وهو ما يعني زعزعة استقرار هذه المسارات و يتيح- في الوقت نفسه- استحداث مسارات جديدة، وهنا نكون أمام حالة زخم مباغتة تستحث وتنشط المزيد من الانتقالات المعرفية. وسنطلق على هذه الحالة اسم " **ظاهرة الاندفاع الجمالي** "، وهذه الظاهرة هي المسئولة عن ؛أو هي التي تنتج ما نطلق عليه " المتعة الجمالية "، أي تلك النشوة والحيوية المفاجئة والمحيرة التي نشعر بها عند تلقينا لعمل جمالي أو فني ،حيث نشعر أننا في خضم سيل من الأفكار والأحاسيس المنهمرة على ذهننا ولكن دون أن نستطيع الإمساك بها، وبالطبع فإن استحضار أو خلق ظاهرة "الاندفاع الجمالي" هو الهدف الرئيسي لكل الاستراتيجيات والألعاب الجمالية داخل حقل الممارسات الفنية.والتي تسعى إلى استخدام صيغ مركبة من التقنيات المعرفية والجمالية بغية استثارة حالة "الاندفاع الجمالي".

وبوصولنا إلى هذه النقطة سيتضح لنا- بجلاء- الدور الهام الذي تلعبه "التقنية الجمالية" في تجديد وتنويع حركة المعرفة بصفة عامة، بمعنى أن اتجاه "التقنية المعرفية" نحو تعزيز" الدمج الكنائي" والذي يهدد هذه الحركة بالتلاشي والتوقف، هذا الاتجاه سيجد ما يقابله في نشاط "التقنية الجمالية" التي تعزز ظهور حالة "الفصل الكنائي" بكل ما يستتبعه هذا من إتاحة مجال أكثر اتساقا ودقة للحركة و الترابطات، وهو ما يبعد الظاهرة المعرفية عن الانزلاق إلى حالة الجمود والتكلس وانقطاع الحركة.

(٧) **الظواهر المصاحبة للتقنية الجمالية**: رهانات الحداثة وما بعدها:

تظل ظاهرة "الاندفاع الجمالي" بمثابة أحد الرهانات الرئيسية بل والمركزية بالنسبة لتيارات الحداثة وما بعدها باعتبارها حالة من النمو والتدفق المعرفي؛ تتيح إعادة تنظيم العلاقات،وتمدد حدود الفضاءات المعرفية، وتنشط علاقاتنا بالعالم، ولا يتبدى اختلاف هذه التيارات إلا عند طرح مسألة تحديد نطاق إنتاج ونشاط هذه الظاهرة. "**فالحداثة**" تقصر فعاليات " الاندفاع الجمالي" على ممارسات الحقل الفني، والذي تحيطه- نتيجة لذلك- بسياج من التقديس، وتتعامل معه بوصفه"خلاصا"؛ أو على الأقل بوصفه مسارا يفضي إلى الخلاص، بينما تسعى **ما بعد الحداثة** تجاه نشر- واكتشاف- ظاهرة "الاندفاع الجمالي" داخل مجمل الممارسات الجمالية بما فيها الأداءات اليومية، (والتي لا يشكل الحقل الفني سوى جزء صغير منها)، وهو ما يرتبط بنفي هالة القداسة عن الفن وتحطيم النظرة التي تراه بوصفه"سرا" واعدا، أو لغزا غامضا بلا حل، أو "منبع الحقيقة".. الخ.

وهذا التعارض بين الحداثة و ما بعدها، يجد تأسيسه الأكثر عمقا و تجريدا في تمايز الرهانات الفلسفية لكل منهما بصدد ظاهرة "**بروز مسافة الاختلاف**"، والتي لم يستطع أحد رصدها من قبل، واقتصرت المعالجات على التعامل مع بعض مظاهر تأثيرها. ولذلك فبغض النظر عن تحليلنا هنا، فإن فلسفات الحداثة قد قامت برصد ووصف حالات الظهور المعرفي لما هو طارئ وجديد عبر ما هو معروف ومتواتر، وإذا ما أعدنا صياغة هذه المفاهيم في ضوء تحليلنا، فسنرى أن الحداثة تنظر إلى نواتج حالة" الفصل الكنائي" مثل "بروز مسافة الاختلاف"، وظهور المستويات الأكثر أولية للمكون المعرفي بوصفهما يصدران عن أصل كامن يكشف عن نفسه من خلالهما، ويتحكم في طبيعتهما في الوقت نفسه، وعلى هذا النحو، فإن المسافة التي تبرز هي نفسها" المسافة الأصلية"، والتي تعبر عن " الاختلاف الأصلي" الذي تعود إليه كافة الاختلافات، وكذلك فإن "المكون المعرفي الأولي" الذي ينتج عن هذه الحالة سيتم معالجته بوصفه" المكون الأصلي" الذي نشأت عنه كافة المكونات الأخرى. وهكذا فإن الظهور هنا هو مجرد استعادة لما كان سابقا، أو لما كان على الدوام، إنه استعادة للوجود الأصلي، وللماهية أو الجوهر، وبالتالي استعادة لما هو حقيقي ويقيني.

وتظل الطبعات المتباينة لفلسفات الحداثة متفقة فيما بينها على عدم تخطي الإطار العام لهذه النظرة التي يمكن أن نجد لها صدى قويا في تحليل " هيدجر" للحقيقة بوصفها " اللا تحجب" أو الانكشاف أو التكشف.

أما "مابعد الحداثة"، وخاصة في طبعتها التفكيكية، فهي أكثر ميلا لنبذ مفهوم " استعادة الأصل"، فليس ثمة أصل كامن هناك في انتظار الفرصة المناسبة للكشف عن نفسه ونفي تحجبه، وليس ثمة سوى حركة المعرفة وهي توالي الانقسام والانتشار والتوزع، وتلك الحركة لا يمكن تعاطيها إلا باعتبارها لعبة بلا أصل، وعلى هذا النحو، فإن ما يظهر؛ أو يبرز، عبر حالة الفصل الكنائي؛ هو " استحداث " وليس " استعادة "، فمسافة الاختلاف التي تبرز هي مسافة مستحدثة؛ لم تكن كائنة من قبل، وكذلك فإن المكون الأولي الذي يظهر هو مكون مستحدث تماما. وهكذا فثمة عوالم ومعارف جديدة تتخلق دائما على نحو لا يمكن التنبؤ به.

الدوريات:

دوريات بريطانية — ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية — كاميليا صبحي

دوريات عربية — محمود نسيم

رسائل جامعية:

خمس رسائل — م.ش.د

مؤتمر:

الثقافة العربية: نحو خطاب ثقافى جديد
من تحديات الحاضر إلى آفاق المستقبل
سماح الزهو

فصول . نت — محمود الضبع

دوريات بريطانية

ماهر شفيق فريد

كان حصاد الصحافة الأدبية البريطانية فى النصف الثانى من عام ٢٠٠٣ وفيرا متنوعا حتى ليصعب أن نلم بأهم نماذجه فى مقالة واحدة، ومن ثم نقتصر هنا على الإشارة إلى بعض الدوريات الفصلية والمجلات الشهيرة والصحف الأدبية الأسبوعية.

فمن الفصليات "مجلة الشعر" Poetry Review التى يرأس تحريرها ديفد هيرد وروبرت بوتس. وقد حوى عددها الصادر فى ربيع ٢٠٠٣ عددا من القصائد أقدم منها هذه القصيدة للشاعر جوناثان تريتل :

يـداى

إنك تتحدث إلى الرجل الذى فقد قفازه، وهو قفاز بلا أصابع، فى السويد.
آمل أن يكون الشخص الذى عثر على قفازى فى السويد، كائنا من كان شخصه،
يشعر بأن أصابعه دافئة على نحو غير معهود، حتى ونحن نتحدث.
أعلم أن الجو فى السويد أبرد منه فى بقاع أخرى كثيرة
قد يتصادف أن أكون، أنا نفسى، فيها. ليس الأمر كما لو كنت
قد نسيت يدى اليمنى على دكة فى غرفة الانتظار
بمحطة السكة الحديدية فى جوثنبرج، ويدى اليسرى أيضا.

وفى العدد مقالات عن د.هـ.لورنس، والشاعر الناقد الأمريكى راندل جيريل (١٩١٤-١٩٦٥)، والشاعر إدوين مورجان، والشاعر الويلزى ديفيد جونز، والشاعر الكاهن ر.س.توماس، والإصدارات الجديدة من الدواوين لعدة شعراء بريطانيين وأمريكيين.

أما عدد المجلة ذاتها "مجلة الشعر" - الصادر فى صيف ٢٠٠٣ فيضم ترجمة حرة بقلم مونيزا آلفى لثلاث من قصائد الشاعر الفرنسى جول سوبرفيل، ومقالة عن فن القراءة مع تحليل لسوناتة و.ب.بيتس المسماة "ليدا والبجعة"، ومراجعات لأحدث دواوين الشعراء: كرستوفر لوج، ومايكل هامبرجر، وبيتر سكافام، وجيرمى هوكر، وروبرت كروفورد وغيرهم مع استبيان موجه للشعراء يقول : "أى شاعر، أو شعراء، أدهشك أعظم دهشة أن تجد نفسك مستمتعا به، أو بهم؟"

وننتقل إلى مجلة "الموقف" Stand (المجلد الرابع (٤) و ٥ (١) (٢٠٠٣) وهى المجلة التى أسسها الشاعر الإنجليزى جون (اختصار جوناثان) سيلكن (١٩٧٣-١٩٩٧) ويحررها الآن ماثيو ولتون وجون ويل. فى العدد (إلى جانب الافتتاحية بقلم هذا الأخير) قصائد لمايكل هامبرجر، ووليم أوكسلى، وآلان كروسبى، وقصيدة لستانلى ماركس مستوحاة من قصيدة لوركا "فجر نيويورك"،

ومقالة عن الشاعر الأيرلندى بول ملدون، وكتاب "فنون الممكن : مقالات ومحادثات" للشاعرة الأمريكية إدرين رتش، وديوان "ظل السماء : قصائد" للشاعر برايان فويجت.

ومن محتويات المجلة أقدم قصيدتين؛ إحداهما عنوانها: "هايكو" (والهايكو شكل من الشعر اليابانى مؤلف من ثلاثة أبيات، يتألف كل بيت منها من خمسة فسبعة فخمسة مقاطع على التوالى) للشاعر مارك ليتش، وهو من مواليد نيوكاسل آند رلايم بمقاطعة ستافورد شير فى ١٩٧٧. درس الأدب الإنجليزى فى كلية القديسة آن بجامعة أكسفورد، ويعيش الآن فى لندن حيث يعمل محررا. وله قصائد ومقالات وقصص قصيرة منشورة فى عدد من المجلات ورواية أولى عنوانها "جنود مجهولون" ظهرت فى نوفمبر ٢٠٠٢ :

هايكو

الشمس تغرب، ذهبية
تجعل لندن تكاد تظن
أنه قد نبت لها روح

قد حلم بليك بملائكة
فى بيكام راى؛ أما نحن فننتظر غاضبين
الأوتوبيسات لمدة ساعات

لندن من السماء
جميلة وثمينة
كماسات بخلاء.

والقصيدة الثانية للشاعر و.س.ميلن (وهو من مواليد أبردين فى ١٩٥٣ . درس الأدب الإنجليزى فى جامعة نيوكاسل، ويعمل محررا مشاركا لمجلة "أجندا" الأدبية. ظهر له كتاب عنوانه "مدخل إلى شعر جيفرى هيل" فى لندن عام ١٩٨٨. وصدرت له حديثا ترجمة باللهجة الاسكتلندية لمسرحية أسخولوس "أجاممنون") :

أحجار من الحائط

(فى ذكرى جون سيلكن)

"صوت
يُصرخ به "
صوت يهودى، كصوت أميكاى،
يحدث عن ألم شعبه
"الحجر اليهودى.. قد جعلنى أتغنى
بسوطنا المشترك "

"لقد كان الأذى [الذى أوقع بنا]
هو ما جعلنى أغنى"
النور، آكلا الثرى الغاضب

والقصيدة، كما هو واضح، مرثية للشاعر الإنجليزى اليهودى جون سيلكن، أول محرر للمجلة كما سلف القول. ويقول ميلن إنه كان ينوى فى البداية أن يرثيه بمقالة، ولكن أفكاره تحولت سريعا إلى شعر. ويضيف أن العبارات بين الأقواس المعقوفة متقطفات من شعر سيَلكن،

ومهيبا بقول فالتر بنيامين: "إنما خير نقد يتخذ شكل مقتبسات". وأميكاى المذكور هنا هو الشاعر يهودا أميكاى (من مواليد ألمانيا فى ١٩٢٤).

وننتقل إلى المجلة الشهرية "المجلة الادبية" Literary Review التى ترأس تحريرها نانسى سلاديك، فنجد فى عدد سبتمبر ٢٠٠٣ مقالات عن جوزفين بوهارنيه زوجة نابليون (هل قرأت ذلك الكتاب الممتع : "قلب النسر : غرام نابليون وجوزفين" تأليف أوكتاف أوبرى، عضو الأكاديمية الفرنسية) وإنيجو جونز (مهندس معمارى إنجليزى من عصر النهضة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر)، والممثل والمخرج أورسون ويلز، والروائية الراحلة أيريس ميردوك، وحياة تشارلز ومارى لام (الأخ والأخت اللذين اشتركا فى تأليف "حكايات من شكسبير")، ورواية "إليزابيت كوستلو" لروائى جنوب إفريقيا ج.م. كوتزى الحاصل على جائزة نوبل للأدب لعام ٢٠٠٣، والجديد فى مجال القصة البوليسية، وقصائد فائزة بالجائزتين الأوليين فى مسابقة موضوعها أحسن قصيدة فى موضوع "المقامرة"، ومحادثة مع الروائية جان موريس.

هذا عن الدوريات والشهريات، أما الصحف الأسبوعية فأهمها ولاريب "ملحق التايمز الأدبى" The Times Literary Supplement العريق، ونتوقف عند ثلاثة أعداد منه.

ففى عدد ٢٩ أغسطس ٢٠٠٣ مقالات عن الأديب التشكيلى كارل تشابك، والحداثية وما بعد الحداثية والتاريخ، والفنومنولوجيا (فلسفة الظاهريات) والتفكيك (مع صورة تجمع بين هيدجر وهوسرل)، ود.هـ. لورنس، وتاريخ الجنس البشرى فى عهد سحيق (من عام ٢٠٠٠ إلى عام ٥٠٠٠ ق.م) أعقب العصر الجليدى، والمأساة وديانة الأثينيين، والقديس يوحنا الدمشقى واللاهوت البيزنطى، ومعالجة الروائى كنجزلى إيمس لموضوع الجنس (مع صور بورنوغرافية كان يتبادلها مع صديقه الشاعر فيليب لاركن!) ، ورسائل إلى المحرر (من بينها رسالة عن صحة ريشيليو السياسى الفرنسى ورئيس الوزراء (١٦٢٤-١٦٤٢) (كان أول تعرف لى عليه فى بعض روايات ألكزندر ديما الأب المترجمة فى سلسلة "روايات الهلال"!)، وأوبرا "بارسيفال" لرتشارد فاجنر، وموسيقى البلوز والروك آندرول، ورواية حديثة للروائى اليابانى كينز بورو أوى، والتواصل السمعى عند الحشرات والبرمائيات اللاذنبيات (كالضفادع)، وطيور العالم، ومدينة البندقية (فردوس المدائن كما يسميها جون نورتش) وزوارها فى القرن التاسع عشر، وتأملات عن معنى السفر والثقافة فى الشرق الأوسط لجوديث قيصر، مع تنويهات وجيزة بأحدث الإصدارات، ومنها كتب عن الحياة العقلية فى الصين منذ رحيل ماوتسى تونج (وهو كتاب صادر بالفرنسية)، ودراسة لرواية ديكنز "دوريت الصغيرة"، ومن الدراسات الكلاسيكية : الديمقراطية القديمة والإيديولوجية الحديثة" لمؤلفه ب.ج.رودس، وكتاب من تأليف و.ب.ورثن عن "شكسبير وقوة الأداء الحديث".

وفى "ملحق التايمز الأدبى" (١٢ سبتمبر ٢٠٠٣) مقالات عن الناقد الإنجليزى فرنون لى، وباتريشيا هاى سميث كاتبة الروايات البوليسية الراحلة، وتاريخ اليابان فى الفترة ١٨٥٣ - ١٩٦٤، وكتاب عن "محاباة الأقارب : تاريخ طبيعى" (يدرج فى باب الدراسات الثقافية)، وصورة لندن فى كتابات الكتاب الإفريقيين والآسيويين، وشكسبير فى أعمال الفنانين التشكيليين (مع لوحة بالألوان لهوجارث تصور مشهدا من "العاصفة" الفصل الأول، المشهد الثانى)، و"كتاب الحب" للناقد الإنجليزى وليم هازلت، والممثلة كاثرين هيبورن التى رحلت خلال العام (٢٠٠٣)، والمصور الأمريكى ويسلر (الذى اشتهر بلوحته لأمه)، وإعادة إصدار لرواية شبه مجهولة لهنرى جيمز تحمل اسم "الصيحة" (١٩١١)، ورواية "الحياة فى الريف" للأديب الإيطالى جيوفانى فيرجا، وكتاب "آيات وعجائب : مقالات فى الأدب والثقافة" لمؤلفته ماريان وارنر، وإخفاق النزعة المحافظة فى الشعر البريطانى الحديث (من ممثليها فيليب لاركن وكنجزلى إيمس، الخ..)، ومقالة عن القرآن الكريم بقلم تشيس روبنسن، وتاريخ المملكة الأردنية الهاشمية فى فترة

انتقال ١٩٩٠–٢٠٠٠، مع كتاب للملكة نور (الزوجة الرابعة للملك الراحل حسين) عنوانه "وثبة الإيمان": يضم ذكرياتها.

أما التعريفات الوجيزة بالكتب فتضم كتابا عن بلاد اليونان، ويوميات الأديب الفرنسى شارل دى بوس ١٩٢٠–١٩٢٥، والملاريا والطب، ومن الدراسات الببليوجرافية : طباعة الكتب وبيعها واستخدامها فى القرن الخامس عشر، وألفرد الأكبر (من ملوك بريطانيا فى القرن التاسع الميلادى)، وعرض لكتاب فى الفلسفة من تأليف مايكل ريا عنوانه "عالم بلا تصميم : العواقب الأونطولوجية للمذهب الطبيعى". وكاتب العرض ملحد بينما مؤلف الكتاب مؤمن . وينتهى العدد بمقالة عن البراكين فى التاريخ الإنسانى.

ويضم "ملحق التايمز الأدبى" الصادر فى ١٧ أكتوبر ٢٠٠٣ مقالات عن الروائية إليزابث باون، وكتاب جديد للناقد البريطانى تيرى إيجلتون عنوانه "بعد النظرية"، والسرقات الأدبية فى صدر العصر الحديث فى إنجلترا، والفيلسوف الناقد الماركسى الألمانى فالتر بنيامين، وعلاقة الفلسفة بأفلام الخيال العلمى، وكتاب لروبين لى بودافين عنوانه "أسفار فى أربعة أبعاد : أحاجى المكان والزمان"، وفى السياسة : بلير وكلنتون وبوش و"العلاقة الخاصة" بين الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة، ومراسلات جوزيف ستالين ولعازر كاجانوفتش فى مطلع الثلاثينيات، وتركيا بين الموروث العثمانى والحداثة، والإمبراطورية العثمانية ١٣٠٠–١٦٥٠، ومقالة تنشر لأول مرة لأوسكار وايلد عن "سيكولوجيا أفلاطون"، ورسالة من طنجة، ومدينة بومبى (التى تعرضت لزلزال مدمر فى عام ٦٣ سوى عاليها بسافلها)، ومبنى الكوليزيوم فى روما، وعرض لرواية ألكزندر ديما الأب "الزنبقة السوداء" بمناسبة صدور طبعة جديدة منها مترجمة إلى الإنجليزية بقلم روبن بسن، وروسيا والكافيار، والذُّهان والطبيعة البشرية، وعرض كتاب فى التاريخ الطبيعى من تأليف جوناثان كنجدون عنوانه "أصول واطئة : أين ومتى وكيف انتصب أسلافنا على أقدامهم لأول مرة". وهناك تعريفات وجيزة بكتب عن الإمبريالية والموسيقى فى بريطانيا فى الفترة ١٨٧٦–١٩٥٣، وشارل ديجول، وتاريخ وجيز للإلحاد، وشكسبير وقضية الثقافة ، وإرازموس، وتاريخ إنجلترا وويلز فى الفترة ١٣٨٩–١٤١٣.

وفى الملحق عدد من القصائد اخترت منها هذه القصيدة (وعنوانها : "بلا عنوان") للشاعر بيتر رينيج :

[بلاعنوان]

سنيور، تسألنى عن الطريق إلى زالابا؟
أقول لك، يا سنيور، إنه عند مفترق الطرق هذا
يمكن أن يكون أحد الطرق طريقا جيدا ،
أما الطريق الآخر فقد يكون طريقا سيئا.
وبالمثل ، يا سنيور،
فإن أحد الطريقين قد يكون طريقا سيئا ،
والطريق الآخر قد يكون طريقا جيدا.

أبى ، لقد كان يعيش فى زالابا ،
وأمى ، كانت أيضا تعيش فى زالابا ،
هناك أيضا أسلافى ، كلهم، كلهم..
أقول لك، يا سنيور،

إن الوجهة النهائية هى هى لا تتغير، هى هى لا تتغير.

وآخر صحيفة أدبية أسبوعية نتوقف عندها هنا هى "مجلة لندن لعرض الكتب" London Review of Books (٢٠ نوفمبر ٢٠٠٣) حيث نجد رسائل إلى المحرر منها رسالة عن رنبو، وقصيدتين للشاعر الأمريكى جون آشبرى، ومقالات عن الرئيس الأمريكى الراحل جون ف. كنيدى (١٩١٧-١٩٦٣)، والكاتب الإنجليزى وليم كوبت (١٧٦٣-١٨٣٥) المشهور برحلاته فى الريف على ظهر جواد، وكنيسة القديس جورج فى لندن، والمصور الإيطالى بوتشللى، وقصة وضع معجم أكسفورد للغة الإنجليزية عبر السنين.

أود، بعد هذا العرض السريع، أن أقف وقفة أطول قليلا عند أربع مقالات من الدوريات والصحف السابقة.

المقالة الأولى ("مجلة الشعر" ربيع ٢٠٠٣) من قلم سارة ماجوير، الزميلة بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن، وهى شاعرة صدر لها فى ٢٠٠١ ديوان عنوانه "دكان بائع الزهور عند منتصف الليل". عنوان المقالة "معاملة يُرثى لها" وهى عرض لكتاب عنوانه "الشعر العراقى اليوم" من تحرير سعدى سماوى (فى سلسلة "الشعر الحديث مترجما"، كلية الملك، لندن).

يقول المحرر فى مقدمته للكتاب: "إن ترجمة الشعر قد تسهم فى تذوق الحضارات الأخرى، بل قد تسهم فى إحلال السلام فى الشرق الأوسط". وتعلق ماجوير على هذا بقولها: إنه مما يحطم القلب أن نقول إن العواطف الجديرة بالإعجاب التى يعبر عنها سماوى هنا قد أفسدها تماما هذا المجلد الذى حرره والذى لا يمثل الشعر العراقى اليوم، كما أن ترجماته إلى الإنجليزية بشعة إلى حد كبير.

وتأخذ الكاتبة على الديوان أنه لا يحوى شيئا لشعراء مهمين مثل: سركون بولص وحسب الشيخ جعفر، ومن بين الشعراء الأربعين الذين يضمهم الديوان نجد أربعة عشر شاعرا قد ماتوا، وبدر شاكر السياب الذى رحل فى ١٩٦٤؛ بحيث لا تكاد عبارة "الشعر العراقى اليوم" تصدق على الكتاب.

ولكن العيب الأكبر للكتاب هو تدنى مستوى ترجماته، كما فى قصيدة "أسعد رجل فى العالم" للشاعر جازار حنتوش، من ترجمة سعدى سماوى بالاشتراك مع إلين دورى واطسون. وتضيف ماجوير: لن يكون حنتوش المسكين أسعد رجل فى العالم لو رأى المعاملة السيئة التى تعرض لها شعره فى هذه الترجمة الإنجليزية !

على أنه ليست كل قصائد المجموعة على هذه الدرجة من الرداءة. فمن بينها ما لا يعدو أن يكون محبطا، أو متوسط الجودة، أو مفتقرا إلى الشاعرية. والمشكلة أن المترجمين لم يبذلوا جهدا لتحويلها إلى شعر باللغة الإنجليزية.

ومن الأمور الغريبة فى المجموعة أن بعض قصائدها قد سبق ترجمتها إلى الإنجليزية ترجمة جيدة، مثل قصيدتى عبد الوهاب البياتى: "مولد عائشة وموتها"، و"مرثية لعائشة" (لست متأكدا من صواب هذه العناوين فى الأصل، فأنا أترجمها عن الإنجليزية) وقد سبق ترجمتهما ترجمة ممتازة فى كتاب الشاعرة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى "الشعر العربى الحديث" (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا ١٩٨٧) بأقلام: سركون بولص والشاعر كرستوفر ميدلتون. وقصيدة محمد مهدى الجواهرى المشهورة "ترنيمة الجياع" ("نامى جياع الشعب نامى، تحرسك آلهة الطعام ") سبق أن ترجمها عيسى بلاطة وجون هيث ستبز فى كتاب الجيوسى ترجمة أفضل من ترجمة ترى دى ينج التى نجدها هنا.

وترجمات الشعراء الأكراد تلوح أشبه بنظم ركيك، مجرد دعاية مغرقة فى العاطفية، مسرفة

فى التبسيط، أو هى فجة نهمة إلى الدماء!

وتثنى ماجوير على قصيدة مظفر النواب الواردة فى المجموعة، وقصائده عادة مرتجلة مسجلة على أشرطة الكاسيت، تتداولها الأيدى، وقلما ينشرها. وتثنى على براعة جناسه اللفظى وقوافيه وإيقاعاته وإشاراته واستحضاره موروث الشعر العربى الكلاسيكى، إلى جانب نفاذ رؤيته وحيوية هجومه على المؤسسات السياسية العربية. ومن الشعراء القلائل الذين أحسنت ترجمة قصائدهم هنا قصائد سعدى يوسف (وقد سبق أن صدرت فى الولايات المتحدة ترجمة إنجليزية لأشعاره تحت عنوان "بلا أبجدية، بلا وجه : قصائد مختارة"، مطبعة جرى ولف ٢٠٠٢). ترجم قصائده خالد مطوع الذى تأسف الناقدة لأن الكتاب لم يدرج ترجماته الممتازة لشاعر عراقى آخر هو فاضل العزاوى.

وتقول ماجوير : إن دفء قصائد سعدى يوسف وإنسانيتها تجعل منه واحدا من أعاظم الشعراء الذين يكتبون بأى لغة فى يومنا هذا. لقد أحدث ثورة فى الشعر العربى المعاصر من خلال التفاته الحنون إلى تفاصيل الحياة اليومية وإيقاعاته النابعة من الكلام المحكىّ. وتورد له شذرة من قصيدته المسماة "أشجار إيثاكا" تدليلا على ما تقول.

المقالة الثانية التى أريد أن أتوقف عندها ("المجلة الأدبية" سبتمبر ٢٠٠٣) بقلم جون لافلاند عنوانها "عذاب وجودى" وهى عرض لكتاب عنوانه "سارتر فيلسوف القرن العشرين" ألفه (بالفرنسية) برنار هنرى ليفى وترجمه إلى الإنجليزية أندرو براون (مطبعة بوليتى، ٥٣٦صفحة). ويقول لافلاند: من الكتب ما يُدين الرجل الذى يدور حوله بالثناء عليه أكثر مما يدُينه بمهاجمته. والكتاب الراهن من هذا النوع؛ فإن أغلبه لا يتخذ شكل جمل تامة المعنى، وإنما هو أشبه بعبارات تخلو من الفعل مثل أحاديث رئيس الوزراء البريطانى تونى بلير ! إنه يرمى إلى أن يكون ترجمة لحياة سارتر تعين على فهمه إنسانا وفيلسوفا، بكل مزاياه ونقائصه. ولكن النقائص هى التى تبرز هنا على نحو أجلى.

عند ليفى أن "الإلحاد خالصا وبسيطا كان المغامرة الكبرى" فى حياة سارتر، مجسدا فى شخصية روكانتان، بطل رواية "الغثيان" الذى يقول فى أحد مواضع الرواية، معبرا عن معاداته للنزعة الإنسانية: "إنى أحلم بأن أغرس سكينى فى تلك العين الفارغة على نحو رحيم حيث تسبح روح تحب البشرية". لقد كان سارتر معجبا بأندريه جيد ونتشه؛ لأنهما عاشا تجربة الإلحاد حتى آخر المدى فى حياتهما، وقد فعل هو الشىء ذاته. ويلخص ليفى معتقدات سارتر فى النقاط التالية : "رفض النزعة الكلية. كراهية الإنجاب. الدفاع عن العقم. البراءة جريمة. الشفقة مرض فى الروح" (هل لى أن أذكر هنا مقولة: "إنما الرحمة خور فى الطبيعة" لمحمد بن عبد الملك الزيات، الوزير الأديب صاحب التنور الذى كان يعذب فيه خصومه، قبل أن يُعذب فيه هو نفسه، وقد روى طه حسين قصته فى فصل رائع من فصوله): "الاشمئزاز من وطن الآباء، من القيم، من الأديان. عدم الثقة. التورية الساخرة. الافتقار الجذرى إلى إيمان اجتماعى. اللامسئولية وقد رُفعت إلى مستوى مبدأ اجتماعى." وعلى هذا النحو يستمر كتاب ليفى مئات من الصفحات.

لقد كان سارتر هو "الحرية ذاتها" . وتتخذ هذه الحرية شكل الشعور بالملل من الوجود. لقد كان سارتر يفض بكارة الفتيات فى غرفة فندق قذرة يسكنها، أو يجامع فتاة تدعى بيانكا لاملين سرعان ما وجدها هو وسيمون دى بوفوار مملة عندما انتفخت بطنها، أو يغوى الفتاة التى تبناها، أو يأخذ إلى الفراش راهبة برتغالية! هذه كلها منجزات جنسية يرويها الكتاب بالتفصيل! ويتساءل ليفى : "أتراه كان أميل إلى الجماع أم إلى الاستمناء؟" يبدو أنه كان ينغمس فى الجنس أساسا ليتمكن بعد ذلك من أن يروى لسيمون دى بوفوار ما فعله، أو ليتخذ من المرأة التى جامعها نموذجا يستخدمه فى رواياته.

كانت الحرية عند سارتر الوجودى تعنى التحرر من كل أخلاقية موضوعية، ومن كل اعتبار للآخرين. وهذا ما يفسر انجذابه إلى ذلك الفيلسوف الوجودى الآخر : هيدجر (لنلاحظ، عرضا، أن هيدجر كان يرفض وصف فلسفته بالوجودية، ويدعوها أونطولوجية.م.ش.ف.) وقد كان هيدجر فيلسوف فرايبورج نازى المعتقد . بل لقد كانت نازيته ثمرة لـ "تفاؤليته" : "عندما يبدأ فى أن يفكر فى أن التدهور يمكن عكس اتجاهه، وأن الكارثة يمكن إزالة آثارها، عندما يغدو تقدميا يربط مصيره بمصير النازية" (ليفى). بيد أنه لا هيدجر ولا سارتر قد كانا معاديين للسامية، وهذا ما ينقذ صيتهما فى نهاية المطاف.

ويقول ليفى متحمسا : "إنما سارتر أعظم فيلسوف مادى فى القرن العشرين". وهذا صحيح، فالوجودية هى ببساطة- ثمرة الإيمان بأن بناء العالم بلا معنى، وأن الحقيقة الوحيدة مادية أو اسمية. ويقوم هذا الاعتقاد فى نهاية المطاف على نظرة مؤداها أنه ما من حقيقة على الإطلاق، أو أنها غير قابلة لأن تُعرف، ولهذا كل شيء مباح، ولكنه أيضا السبب فى أن الإنسان يعيش فى حالة قنوط. وثمة قرابة بين سارتر وفتجنشتاين الذى كتب مرة لبرتراند رسل يقول : "إنما الهوية هى الشيطان ذاته". كان سارتر هو الآخر يكره فكرة الهوية، بمعناها المنطقى ومعناها الشخصى على السواء. كان يكره البيوت، مثلا؛ لأنها تراكم الذكريات وتسهم فى تأسيس هوية شخصية. وكان كذلك "يكره الطبيعة" (انظر كراهية روكانتان لعالم النبات الزاحف على البلدة، وتأملاته فى المنتزه فى جذع شجرة الكستناء).

وفى العدد نفسه من "المجلة الأدبية" مقالة بقلم كرستوفر أونداتج عنوانها "مراقبة النهر يتدفق" تعرض كتابا من تأليف روبرت كولنز عنوانه "النيل" (مطبعة جامعة ييل، ٢٦٠ صفحة) . ليس النيل كما يقول كولنز مفتقرا إلى من يكتب عنه؛ فقد ظل عبر السنين يفيض على أخيلة الكتاب ويثير حب استطلاع العلماء بدءا من هيرودوت إلى أجاثا كرستى، ومرواحة بين أعمال تدور حول البحث عن منابعه إلى أعمال تحاول إثبات تداعيات بدايات الجنس البشرى على ضفافه.

وليس من الغريب أن يستدعى أطول أنهار العالم (باستثناء المسيسبى .م.ش.ف) كل هذا القدر من الكتابة . فعلى امتداد أكثر من أربعة آلاف ميل يشق النيل طريقه خلال تسع دول، ويمر بكل أنواع المناظر الطبيعية التى يمكن تصورها : جبال يتوج هاماتها الجليد، وغابات غزيرة فى الإقليم الاستوائى، ومنطقة واسعة من المستنقعات قبل أن يصل فى النهاية إلى منطقة الصحراء الجديبة فى شمال القارة الإفريقية. وعلى تدفقه تعتمد حياة أجناس كثيرة، فسكان السودان مثلا يضمون عشرات من الجماعات العرقية المختلفة.

وكولنز يقودنا فى رحلة مع هذا النهر غير العادى، ويدرس الأقوام الذين يعيشون على ضفافه بثقة هى ثمرة حوالى نصف قرن من الدراسة والولع بموضوعه. إن فصوله عن المناطق الجغرافية الكبرى للنيل هضبة البحيرات ، ودلتا مصر تحتوى على ثروة من المعلومات المائية والجغرافية (أكنت تعلم أن كمية المياه العذبة التى يحملها النيل من إفريقيا الاستوائية ومرتفعات الحبشة ليست أكثر من ٢٪ من الكمية التى يحملها نهر الأمازون؟) وذلك إزاء خلفية تاريخية مفصلة. لقد أحبطت مستنقعات النيل اللانهائية محاولات الفراعنة والأباطرة الذين حاولوا اجتيازها. والواقع أن أحدا لم يتمكن من اجتيازها حتى عام ١٨٤١ ومازالت هناك مناطق مسدودة فيها : لأن الطبيعة هنا معادية. لقد سيطرت بريطانيا على حوض النيل عند نهاية القرن التاسع عشر، ولكن "فرض سلطان الإمبراطورية لم يستطع أن يحجب جهل الإمبراطورية بجغرافية الحوض وسكانه ومياهه".

ثمة ارتباط لا ينفصم بين التكوين الطبيعى للنيل والناس الذين يعيشون حوله، فهم يعتمدون عليه اعتمادا كاملا : إن أول مستوطنين لضفافه - منذ أكثر من خمسة آلاف سنة قد وجدوا

أنهم إذا اختاروا أمان العيش على الزراعة وما تغله قد فقدوا استقلال من يعيشون على الصيد وجمع الثمار، وأنهم غدوا تحت رحمة النهر. واستعصاء فيضانات النيل على التنبؤ أمر ظل يقلق المصريين عبر العصور، أو كما يقول كولنز : "لقد كانت المياه تهب الحياة عند الفيضان والموت عند الجفاف، وتهيمن على الروتين اليومى وإيقاعات الفصول وأبنية الحكم ومناهجه" لسكان الصعيد. بل لقد أثّر النيل فى الشخصية المصرية؛ إذ نجد أن النزعة المصرية إلى المحافظة إنما هى نتيجة للصحارى المحيطة بالجزء الأعلى من البلاد، مما يعزلها عن العالم الخارجى وعن نزوات النهر ذاته وتملى على الناس أسلوب حياتهم.

وعند المؤلف أن فيضانات النيل قد أصابت الشعب المصرى ببارانويا دائمة. فالحقيقة الماثلة فى أن من يعيشون عند منابع النهر يمكن أن يتحكموا فى حياة من يعيشون عند مصبه قد غرست فى المصريين خوفا وشكا فى الأحباش عبر ألف عام. ويشير المؤلف إلى مشروع قناة جونجلى (فى السودان) الذى لم يكتمل وآثاره المدمرة فى حياة السودانيين، وإلى الآثار البيئية والسياسية لإنشاء السد العالى، وهو الذى اكتمل بناؤه منذ أكثر من ثلاثين عاما ووقى مصر أخطار انخفاض منسوب مياه النيل فى الثمانينيات؛ فلم يتعرضوا لما تعرض له الإثيوبيون من معاناة. ويظل السد العالى فى نظر المصريين الذين أقاموه أعجوبة هندسية قللت من اعتماد مصر على الدول المتحكمة فى منابع النيل. ولكنه فيما يرى بعض الخبراء "السد الخطأ فى المكان الخطأ" : وقد كلف مصر الكثير بيئيا، ومازالت بالرغم من وجوده معتمدة على تدفق مياه النيل.

والكتاب كما يبدو من هذا العرض جدير بالترجمة إلى اللغة العربية ومناقشة ما فيه، وسواء اتفقنا معه أو اختلفنا. وهو جدير أن يتخذ مكانه إلى جانب كتب إميل لودفيج، وآلان مورهيد، ومحمد عوض محمد، ومحمد محمود الصياد، وجمال حمدان، ومحمود رزق سليم، وحمدى أبو كيلة (بتقديم رشدى سعيد) فى المكتبة النيلية.

وآخر مقالة أتوقف عندها هنا ترد فى "ملحق التايمز الأدبى" (٢٩ أغسطس ٢٠٠٣) من قلم مارك فورد، المحاضر فى الأدب الإنجليزى والأمريكى بكلية الجامعة بجامعة لندن ومؤلف كتاب "ريمون روسل وجمهورية الأحلام" (٢٠٠٠). عنوان المقالة "تموج عضلات غير منظورة" (وهو مقتطف من قصيدة للشاعر ت.س.إليوت، كما سيرد أدناه) وهى عرض لكتاب حرره ديفيد ليمان عنوانه "قصائد نثر أمريكية عظيمة من بو إلى الوقت الحاضر" (الناشر : سكربنر، ٣٢٠صفحة). ويبدأ فورد مقالته بقوله إن قصيدة النثر، شكلا أدبيا، قد ازدهرت فى الأدب الأمريكى ازدهارا غير مسبوق، خلال العقود الأخيرة؛ إذ تزدحم بها أعمدة المجلات الأدبية راسخة المكانة، وتصدر مجلات موقوفة عليها (مثل مجلة "شعر" التى يحررها كريم عبد السلام لدينا).

لقد ارتبطت قصية النثر الحديثة، على نحو مستمر دائما، بالنزعات الانشقاقية أو المخالفة أو محطمة الأوثان. ويُنظر عادة إلى دراسات بودلير للاغتراب الحضرى فى ديوانه المسمى "قصائد صغيرة نثرا : أو كآبة باريس" (١٨٦٢) على أنها بداية هذا الجنس الأدبى، رغم أنها من حيث الموضوع أو الشكل على السواء كانت متأثرة إلى حد كبير بأعمال الشاعر والقاص والناقد الأمريكى إدجار آلان بو الذى اهتم به بودلير ونقل إلى الفرنسية بعض أعماله. وقد أطلق بو على عمله المسمى "يوريكا" (وجدتها) : "قصيدة نثر".

وما لبثت الصور التخطيطية المكتئبة التى خطها قلم بودلير (ترجمها إلى العربية الشاعر محمد أحمد حمد، وترجم بعضها قبل ذلك أستاذ الأدب الفرنسى الدكتور على درويش) أن تطورت على يدى رنبو فى ديوانه "فصل فى الجحيم" (ترجمه إلى العربية رمسيس يونان بتقديم مجدى وهبه) و"اللوحات الملونة" (أو "الإشراقات" : فالعنوان الفرنسى يحتمل المعنيين). وفى هذين العملين شن رنبو هجوما شاملا على كل المواضعات الأدبية والاجتماعية، وغدت مقطوعاته

النثرية التى ترواح بين الكابوس والانتشاء منارة يستهدى بها السيرياليون، مثل أندريه بريتون، فى سعيهم إلى إطلاق كل قوى الخيال من عقالها. وبالرغم من أن الشاعر والناقد الإنجليزى آرثر سيمونز صاحب كتاب "الحركة الرمزية فى الأدب" (١٨٩٩) حاول نقل هذا الشكل الأدبى الجديد إلى إنجلترا فإن قلائل فحسب من الشعراء الإنجليز استجابوا لدعوته. وإنما جاءت الاستجابة من جانب الحداثيين الأمريكيين فى العقود الأولى من القرن العشرين : هـ.د. (هليدا دوليتل)، وجرترود ستاين، ووليم كارلوس وليمز، وت.س. إليوت ممن رأوا فى قصيدة النثر أحد السبل المكنة للتحرر من ميراث الشعر البريطانى فى القرن التاسع عشر. وفى ديوانه المسمى "كورا فى الجحيم" (فى العنوان : إشارة مباشرة إلى رنبو) جرب وليمز يده فى إخراج ضرب من الكتابة شبه الآلية؛ مما حرره من الخضوع لإيقاعات الشعر الإنجليزى الإنحلالى decadent فى عقد التسعينيات (من القرن التاسع عشر، عقد أوسكار وايلد، وولتر باتر، وآرثر سيمونز، ولايونل جونسون، وإرنست دوسون وأضرابهم) التى كانت تسود شعره الباكر. أما إليوت فقد نظم فى ١٩١٧ قصيدة نثر عنوانها "هيستريا" تكشف عن قدرة قصيدة النثر على استكشاف منابع اللاشعور وإطلاق سراح قوى الليبيدو التى يصعب التحكم فيها. وهذا نص قصيدته :

"إذ راحت تضحك كنت أعى أنه قد زُج بى فى ضحكها، وأنى أصبحت جزءا منه إلى أن صارت أسنانها مجرد نجوم عارضة، تقوم بعمليات حفر مبدئى. كنت أجتذب بلهثاتها القصيرة، وأشهق عند كل استعادة لحظية، إلى أن تهت أخيرا فى كهوف حلقها المظلمة، تجرحنى تموجات عضلاته غير المنظورة. وكان ثمة نادل متقدم فى السن، مرتعش اليدين، يبادر مسرعا إلى بسط مفرش ذى مربعات وردية وبيضاء على المائدة الحديدية الخضراء الصدئة، ويقول : "إذا كانت السيدة والسيد يتناولان الشاى فى الحديقة ." وقر قرارى على أنه لو أمكن وضع حد لاهتزاز نهديها، فقد يمكن جمع بعض شذرات الأصيل، وهكذا ركزت انتباهى، بحذق حريص، على بلوغ هذه الغاية".

إن تدخل النادل المتقدم فى السن هو وحده الذى يمنح الراوى المتوتر جنسيا فرصة الخروج من هذا الانغماس الصاخب البشع فى آن فى تأمل كهوف حلق رفيقته المظلمة (ورمزية الكهف واضحة لدى قارئ فرويد) وتموجاتٍ عضلاته (كأنها انقباضات مهبل فى غمرة التهيج الجنسى) غير المنظورة.

دوريات فرنسية

كاميليا صبحي

في واحد من الأعداد الأخيرة من دورية " بويتيك Poétique أو "الشعرية" نطالع أكثر من موضوع مهم. نتوقف أولا عند ما كتبه **جيرار جينيت Gérard Genette** تحت عنوان "الخيال أم الشكل التعبيرى" Fiction [1] ou diction [2] .

يبدأ جينيت مقاله بالحديث عما اقترحه قبل سنوات، تحديدا عام ١٩٩١، بشأن الخاصة التى يتحدد تبعا لها مدى "أدبية" النص النثرى وفنيته وتُؤكد انتماءه إلى الإبداع الأدبى. فقد تتمثل هذه الخاصة فى كون النص يقدم كتابة نثرية تنتمى إلى الخيال Fiction ، وهو فى هذه الحالة نص "مؤسَس" تأسيسا شعريا أو خياليا؛ وقد ترجع إلى تقييم جمالى يتعلق ببساطة "بشكل النص"، فتكون أدبية النص فى هذه الحالة "مشروطة" بداهة بمقاييس ذاتية؛ فردية كانت أم جماعية. ويمضى جينيت فى تفسيره هذه القسمة الثنائية موضحا أن العمل الإبداعى يكون – فى تقديره– "شكليا" de Diction حينما يكون تلقيه مشروطا بشكله التعبيرى، قبل أن تطبق عليه المعايير المؤسسة للنص الأدبى. ويعطى مثالا على هذا كتابات مونتانى Montaigne، وباسكال Pascal ، واعترافات روسو Rousseau، وغيرها. ويؤكد أننا يمكن أن نزيد على هذه القائمة أو ننقص منها ما نشاء اعتمادا على المعيار الجمالى؛ فهو الحَكَم فى هذه الحالة. هذان النظامان متوافقان، بل قد يمتزجان؛ فمن الممكن تقييم الكتابة السردية أو المسرحية باعتبارها أسست تأسيسا "خياليا" بالمعنى الذى أشار إليه جينيت آنفا، وغالبا أيضا– كما يقول– باعتبارها عملا شعريا؛ بمعنى أنه يعترف بها أيضا عملا أدبيا من أجل شكلها الشعرى، ويردنا جينيت هنا إلى الإلياذة، وإلى "أوديب ملكا".

كان جينيت يرى فى ذلك الحين أنه يمكن استخدام أى من المعيارين بالقدر نفسه للحكم على أدبية النص ومدى فنيته. غير أن بعض الشكوك ساورته مؤخرا بشأن هذا الأمر وجعلته يعيد التفكير فيه؛ بحيث إنه لم يعد متأكدا أن الأعمال الخيالية– سردية كانت أم مسرحية– المؤسسة تأسيسا أدبيا تثير بالقوة نفسها التقدير الجمالى مثل الكتابات الأدبية المشروطة بشكلها التعبيرى.

ويتابع جينيت فكرته فيوضح أن هناك نمطا من القرّاء ينصب اهتمامه الجمالى على فئة النصوص (السردية، أو المسرحية، أو الأسلوبية) التى تعتمد على الشكل التعبيرى، ولا يعنى هذا إغفال المادة التى صُبت فى إطار هذا الشكل، بقدر ما يعنى أن طبيعة الاهتمام الجمالى عند هذا القارئ ارتكزت على الشكل التعبيرى، وأن النص يكتسب فنيته منه. بينما لابد أن ينصب

الاهتمام الفنى لقارئ الرواية - على سبيل المثال - على الأحداث والشخصيات وخلافه. معنى هذا أن النظرة الفنية لقارئ النص الخيالى أو متلقيه تنقسم بالضرورة بين الخيال والشكل، بينما لا يكون الحال بالضرورة بالمثل إزاء عمل يعتمد على الشكل، أو ينتمى أقل للخيال. يصدق الأمر كذلك على الأعمال التى لا تقوم على أحداث، بل تعبر عن أفكار أو أحاسيس. قد يوزع القارئ اهتمامه بالطبع بين الفكر والمادة المكتوبة؛ فإن أراد تقييم النص جماليا فسيكون الشكل التعبيرى هو سبيله لمعرفة مدى أدبية النص.

وينتقل جينيت إلى نقطة أخرى تتعلق بالكتابة النقدية، والنقد الأدبى تحديدا. ويقول إن أحد كبار النقاد قال فى حديث أجرته معه القناة الثقافية بالإذاعة الفرنسية إن الناقد ليس كاتبا حقيقيا؛ لأن كتابته تعتمد على كتابة أخرى. فتصبح بهذا درجة ثانية من درجات الكتابة. ولكن جينيت يرى من منطلق تقسيمه الكتابة النثرية إلى كتابة خيالية وأخرى تعتمد على الشكل التعبيرى أن الكتابة النقدية تنتسب تماما إلى النوعية الثانية مثلها مثل الكتابة التاريخية والكتابة عن الذات، بل يمكننا القول إن الأمر ينسحب كذلك على الكتابة الفلسفية. ويؤكد جينيت أن هذا التمييز بين "الكُتاب" و"من يكتبون" يعود إلى نص لرولان بارت Roland Barthes كتبه عام ١٩٦٠، ويقف منه موقفين: أولهما أنه يرفض بشكل قاطع إضفاء صفة القدسية على عملية الكتابة أو تحديدا على "عمل الكاتب"؛ فالمجتمع الذى يستهلك الكاتب هو الذى حول مشروع الكاتب إلى اتجاه هو مؤهل له، وجعل من تجويد اللغة موهبة، ومن فنية الكتابة فنا، لتصبح كلمة الكاتب فى النهاية مجرد سلعة. أما "من يكتب"، فهو مستغرق فى مشروعه "الساذج" الذى يهدف إلى "التواصل" مع القارئ؛ ومن ثم لا تنصب كتابته على البعد الجمالى، بينما يستغرق الكاتب انشغاله بأن "يحسن الكتابة"، ليجد الفكر الذى يكتبه قد تحول بعد هذا - تبعا للوضع التجارى- إلى منتج؛ أى إلى سلعة. النقطة الثانية التى يقف عندها جينيت بخصوص موقف بارت يوضح من خلالها أن هذا الفصل بين "الكاتب" و"من يكتب" نادرا ما يكون خالصا، فنحن "نريد أن نكتب شيئا" وفى الوقت نفسه "نحن نكتب" بالفعل. وباختصار سوف يتولد عن هذا ابن غير شرعى هو "الكاتب الذى يكتب". ويجسد النقد من بين كتابات أخرى كثيرة هذا "الابن غير الشرعى" الذى يمكن أن نصفه بأنه "مُخلط".

ويعود جينيت إلى النص الأدبى فيقول إن كون النص أدبيا أو غير أدبى لا يعنى أى تقدير قيمى للنص، وإنما يعنى انتماءه الإرادى أو غير الإرادى لنمط أدبى، مؤسس أو مشروط. والنص الأدبى المؤسس على هذا النحو لا يتطلب وجود موهبة. فالقصيدة السيئة وكذلك الرواية السيئة ستظل قصيدة أو رواية، وهذا لا يستتبعه أى تقدير قيمى. كذلك بالنسبة للنص المشروط، فهو لا يتطلب موهبة بدوره، فالمتلقى - وليس رغبة الكاتب أو وعيه - هو الذى سيجعل من نصه نصا ينتمى للأدب. وهو يختلف مع بارت الذى وصل فى النهاية إلى أن الكتابة فعل غير متعدٍ؛ بمعنى أنها لا تهدف إلى إعطاء منتج، وإنما كل هدفها هو متعة الكاتب بعملية الكتابة ذاتها، بما يشبه المتعة التى تجعل من ممارسة الحب هدفا بعيدا عن غرض التناسل. ومن هنا تصبح الكتابة فعلا لازما لا يتولد عنه شىء. بينما يرى جينيت أن أدبية النص غير الخيالى أو غير الشعرى مثل النص النقدى على سبيل المثال لا علاقة لها بغرض الكاتب أو بمتعته الشخصية فى الكتابة وإنما بعملية التلقى لدى القارئ. فلا شىء يجعل الكتابة لازمة أو متعدية من وجهة نظر جينيت إلا نظرة القارئ للنص وتوقفه عنده. فلا تسألن إن "كنت" كاتبا أو لم "تكن"، فهذا السؤال "الهاملتى" الذى يخلو هنا من أى معنى أنطولوجى سوف يجيب عنه شخص آخر غيرك دون استشارتك، وغالبا دون علمك، ولن أكون حذرا هنا وأقول- والكلام لجينيت- سواء كان لديه حق فى هذا أم لا، فالإحساس هنا لا يخيب.

وعن تصنيف "الأنواع الأدبية" كتب رافائيل بارونى Rapahaël Baroni مؤكدا حتمية تناول هذا الموضوع من منطلق دراسة ظاهرة "التقاء القارئ والنص". فإذا كانت الأنواع الأدبية عبارة عن فئات مجردة تتيح لنا معرفة الملامح التى تنتظم حولها مختلف الأعمال، فإن الصلات التى تربط بين هذه الأعمال هى قبل كل شىء بنيات دلالية تنتجها خبرة القارئ النصية. ويردنا كاتب الدراسة إلى ما قاله جينيت وريكور وغيرهم بشأن رؤية القارئ المتولدة عن النص، والتى تحدد انتماءه لأحد النماذج النوعية. كما أن للتاريخ قدرة على تكوين نماذج تحتذى. وللأنواع كذلك قيمة معيارية تعتمد على الأبنية التركيبية للغة، ولكنها أكثر مرونة وتغيرا. وتركز الدراسة على أن الوظيفة الأساسية لعملية نسب العمل إلى نوع أدبى محدد تتمثل فى مساندة فعل القراءة وتوجيهه لدى القارئ. بينما يقوم النوع فى حد ذاته على انتظام خصائص تتعلق بالبنية أو الموضوع، ولا يكون لها وجود دون شخص يرصدها. ويُكوّن القارئ "نماذج نصية" من خلال قواعد متولدة من مجموع نصوص موجودة بالفعل تتكون منها دائرته المعرفية. لهذا يكون تحديد القارئ لانتساب النص لنموذج ما ذاتيا نوعا، وهذا يعنى إمكانية تعديل هذا الانتساب بشكل دائم. وقد يستغل الكاتب قدرات القارئ؛ فقد يتنبأ نوعا ما بها فيخرق عقد القراءة ويوجه القارئ تبعا للتوقعات التى يمكن أن تتولد لديه، بحيث يبنى على أساسها انتماء النص إلى نوع أدبى بعينه. وتطبيقا لهذا الكلام تقدم الدراسة أحد الروايات البوليسية نموذجا.

أما الدراسة الأخيرة التى نتوقف عندها فى هذا العدد فهى بقلم زافييه جارنييه Xavier Garnier وتحمل عنوان " ميشيل ليريس Michel Leiris أو المجازفة بالأسلوب من أجل الكتابة". يقول صاحب الدراسة إن للكلمات عند ليريس طاقات كبرى تتمثل مهمة الشعر فى إبرازها. ويشبّه ليريس الكلمات بـ "الهوائى" الذى يلتقط الإشارات ثم يعيد إرسالها، ويرى أنه لابد من اكتشاف الكلمات المحملة بهذه الصفة وربطها بحيث تنتج تيارات جديدة. ولا يهتم ليريس بالكلمات فى حد ذاتها بقدر ما يهتم بالعلاقات الناتجة عن تفاعلها. والشاعر هو من يبدع فى مجال التقاء الكلمات، ذلك الفعل الذى يحيل اللغة إلى شبكة ضخمة. ويرى ليريس أن الصلات بين الكلمات تُقَسَّم إلى قسمين: الأول يمكن رؤيته ورصده معجميا من خلال لعبة جذور الكلمات وما يزيد عليها من سوابق ولواحق، أما القسم الآخر فمحجوب، ولكنه يصلنا من خلال تلك التيارات التى تتمثل مهمة الشعر فى إيقاظها وإبرازها.

استخدم ليريس هذا التشبيه الخاص بالهوائى فى نص له، وهو يرى أن اللغة أمر يفوقه ويتعداه من كل صوب وجانب حتى أنه يخشى أن يضيع وسط كلماتها. وهو من قال عام ١٩٤٣: أن للغة وجهين: وجها عاما وواضحا موجها للمجتمع، ويمكنه من أداء واجبه التواصلى، ووجها آخر حميما وغامضا يطل على الأعماق السرية للذات، حيث يحدث تشعب غامض وذاتى للكلمات. وفى كل الأحوال، تنفلت اللغة، إما لضياعها فى شبكة التبادلات الاجتماعية غير المحدودة، وإما لغوصها فى بئر حميم لا قرار له. هذا الغوص هو ما اختاره ليريس لشعره، فكما كتب فى "يومياته" بتاريخ الأول من أبريل عام ١٩٢٤: لا هدف آخر للعمل الفني سوى الحديث السحرى عن الشياطين الداخلية؛ تلك الشياطين التى تتملكنا هى قوى ترقد تحت كل كلمة من كلمات لغتنا، والشعر هو ما يوقظها. يرى ليريس أنه لابد من تحرير اللغة من هيكلها النفعى؛ بحيث تحل الألفاظ الخاصة محل المعجم العام، فتمد الكلمات "هوائياتها" تحت أبصارنا، لتجتذب الألفاظ إلى مجال امتدادها وهو لا وجود له إلا فى الواجهة الحميمة للكلمات، فى اقترابها الشديد من الذات.

هذا التشعب السرى الذى ينتشر عبر اللغة بأكملها يتطلب إخراج طاقات الذات. وسيجد الأسلوب مكانه فى الكتابة ببنائه جسورا مباشرة مع الكلمات ذاتها. فحتى تصبح الكلمات أسلوبا لابد أن يصل كل مقطع من مقاطعها إلى القارىء فى تجرده وعريه التام وفى أشد صوره الحميمة. والأسلوب هو عكس التأنق، ومهمته لا تتمثل فى تجميل اللغة وإنما فى تجريدها من زخرفها... حينئذ فقط سوف يتمكن النص من الاهتزاز والارتعاش ليصبح محملا بهارمونية بديعة.

وننتقل إلى العدد الأول من مجلة " لوموند دي روليجيون " Le Monde des Religions (عالم الديانات) الصادرة عن منشورات جريدة لوموند Le Monde الفرنسية، والتى أفردت ملفا خاصا عن المجددين فى الفكر الإسلامى. ونتوقف بداية عند كلمة رئيس التحرير التى تحمل عنوان "معالجة علمانية، تعددية، غير تبشيرية" وفيها يتساءل عن جواز اعتبار شخص ما مثقفا مع جهله بكانط، أو فان جوخ، أو فرويد، أو إينشتاين. ويجيب: بالطبع لا يجوز. ويقر أيضا أنه لا عذر لمن يجهل كل شىء عن موسى أو بوذا أو المسيح أو محمد وأتباعهم؛ فالأديان جزء لا يتجزأ من الثقافة، فهى من أثرت تراث الشعوب وألهمت الفنون والسياسة والقانون والاقتصاد والعادات، بل أكلات الشعوب. ونستطيع قياس مدى تأثيرها على الحياة الشخصية والجماعية من خلال الأحداث الجارية التى تثير حاليا جدلا كبيرا، خاصة الإسلام الذى يرى فيه البعض ضمنا عودة إلى الوراء، بينما يقدم هذا العدد بعض مجددي فكره. ويؤكد رئيس التحرير أنه لابد من فهم الدين إن أردنا فهم المجتمعات، بل إذا أردنا فهم أنفسنا.

والمجلة منفتحة بالفعل على مختلف العقائد والديانات. فتحت عنوان " علينا ألا ننسى الطوائف" تذكير بمحاكمة أحد مريدى طائفة "معبد الشمس". ويدعونا كاتب المقال إلى عدم الاكتفاء بتوخي الحذر من تجاوزات مثل هذه الطوائف، ولكنه يعتبر أن الوقاية منها لابد أن تتحول إلى نضال دائم. ومقال ثان يعرفنا بالبوذية بمناسبة زيارة قام بها الدالاى لاما إلى باريس. وآخر يرد من وجهة نظر إيجابية ثم من وجهة نظر سلبية على سؤال هو فى الوقت نفسه عنوان المقال: "هل كنيسة البابا يوحنا بولس الثانى بصحة جيدة؟ " .

وتحت عنوان "محمد وأوربا" كتب جان بول جيتنى Jean Paul Guetny يقول: " لا أدرى أى مؤرخ هو من قال إن محمد هو "الأب المؤسس لأوربا"؛ بمعنى أن رسول الإسلام هو من أتاح للمسيحية أن تعى ذاتها فى مواجهة الغزوات الإسلامية. ويتساءل جيتنى إذا كان الميراث الدينى الأوربي لم يستمد جذوره إلا من المسيحية. وفى محاولة للإجابة عن هذا السؤال يعرض لكلمات بابا الفاتيكان، وفيها يقول إن الحداثة الأوربية استلهمت نموذجها الديموقراطى وحقوق الإنسان من النموذج المسيحى، وإن للمسيحية جذورا مشتركة مع اليهودية، بينما هناك اختلافات بين الثقافة المسيحية والفكر الإسلامى الذى يحمل له كل التقدير. وقد يكون البابا محقا فى الحديث عن وجود الاختلافات كما يقول جيتنى ، ولكنه يتساءل: وماذا عما أقره المؤرخين بشأن توافق العالمين المسيحى والإسلامى وتطابقهما فى نقاط عديدة. وينتهى إلى أنه من المهم "لأوربا ذات المرجعيات الدينية المتعددة" أن تعى تعقد جذورها.

وعن الجدل المثار بشأن الحجاب كتب الشيخ خالد Khaled Bentounès الجزائرى الأصل ومؤسس حركة الكشافة الإسلامية فى فرنسا يقول إن المرأة المسلمة حرة فى أن ترتدى الحجاب، ولكنه ليس فرضا دينيا. ويبدأ مقاله بالآيات الكريمة التى جاءت فى هذا الصدد، ويعرض لمختلف تأويلات الأئمة لها عبر التاريخ الإسلامى.

أما ملف العدد الخاص بالمجددين فى الفكر الإسلامى فتقدم له المجلة بهذه الكلمات: "يقرأ جميع المسلمين القرآن بصورة حرفية؛ لم يعد الإسلام قادرا على التوائم مع العالم الحديث.

هاتان هما الفكرتان المتداولتان بصورة شائعة فى الغرب. ولكن الحقيقة محملة بالعديد من التفاصيل؛ لذا تقدم المجلة فى هذا الملف المفكرين الجدد الذين يفسرون القرآن طبقا للمقتضيات الحديثة. (...) ومن فكرهم، يتضح جليا أن ثمة شيئا آخذا فى التحرك فى العالم الإسلامى".

يحمل المقال الأول عنوان "ثلاثة عشرة قرنا من التأويل". ويحاول الكاتب من خلاله الإجابة عن تساؤلات تتعلق بمن لديه الحق فى استخلاص القواعد التطبيقية للسلوكيات من القرآن، وطبقا لأية معايير؟ وما هى المدارس الرئيسة فى التفسير والتأويل؟ وما تفسير نجاح القراءة الأصولية؟ وهل مازالت تكسب أرضا اليوم؟ ويعرض للأمر من خلال تفسير كلمة الاجتهاد فى الإسلام، والجهود التى قام بها علماء الفقه فى تفسير الكتاب والسنة، والمعايير المحددة التى يتبعونها فى تحديد الحلال والحرام. كما يعرض لمختلف المذاهب الدينية الإسلامية وتوزيعها جغرافيا فى مختلف دول العالم الإسلامى. ويعرض المقال الثانى لأركان الإسلام ويفسرها بصورة موضوعية. وبعد تقديم مشهد عام للإسلام، وللعالم الإسلامى، تبدأ المقالات فى استعراض جوانب التجديد من خلال مقال لرشيد بن زين يقول فيه إن البعض يعطى أحيانا انطباعا بأن الإسلام غير قادر على التجدد، وهذا معناه تجاهل كل من أخذوا على عاتقهم مشروع إعادة بناء الفكر الدينى الإسلامى ارتكازا على العلوم الإنسانية مثل التاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا. ويقدم لنا من خلال مقاله بورتريه لهؤلاء المجددين وأهم أعمالهم، وهم من إيران وباكستان وجنوب إفريقيا ومصر (نصر حامد أبو زيد)، والسودان وتونس والكويت، إضافة إلى فكر بعض الباحثات وقراءتهن النسائية للسنة، وكذلك بعض المفكرين العرب المقيمين فى فرنسا مثل محمد أركون. كما يتعرض لبعض الإصلاحيين من القرن التاسع عشر من أمثال محمد عبده وجمال الدين الأفغانى.

ولا تغفل المجلة شباب الدعاة الذين يبثون فكرهم عبر التليفزيون، فتقدم مقالا عن عمرو خالد، ويشبهه كاتب المقال بالمبشرين للمسيحية عبر شاشات التليفزيون الأمريكى، ويرى كاتب المقال أن عمرو خالد يجتذب من خلال الشاشة الصغيرة جموع المؤمنين -خاصة الشباب- ممن يعجبهم أسلوبه الحديث فى عرض الفكر الدينى.

ويحمل المقال الأخير فى الملف رؤية من القدس تبرز أن قسم الدراسات الإسلامية هو محل التقدير الأكبر فى الجامعة العبرية بالقدس، ودراسة اللغة العربية ضرورة فى القسم لتحليل النصوص الإسلامية المؤسسة.

ويفرد الملف صفحة خاصة يقدم فيها ببلوجرافيا لأهم الإصدارات الحديثة الخاصة بموضوع الملف لمن أراد أن يستزيد ويقرأ أكثر عن تجديد الفكر الإسلامى، كما يعلن عن الندوات التى تعقد فى هذا الصدد وعن أماكن إقامتها، ويحيل القارئ إلى مواقع على شبكة المعلومات تتحدث بشكل موضوعى عن الإسلام.

الهوامش:

(١)من الناحية اللغوية، تعنى كلمة Fiction: أكذوبة ووهم يبنيه الخيال، ومقابلها هو الحقيقة والواقع. كما أنها تعنى: إبداع خيالى، وتطلق على الرواية والقصة القصيرة والحكاية والخيال العلمى. أما فى اللسانيات فهى تعنى أن الإشارات التى يتضمنها السرد لا تحيلنا إلى مرجعيات أو أشياء حقيقية، بل هى كلها محض وهم وتخيل. (ك.ص)

(٢)تعنى كلمة Diction حرفيا فن الإلقاء، كما تعنى أيضا طريقة التعبير، وهو المعنى الذى يرتكز عليه جينيت Genette ويقصد به " شكل التعبير " أو بمعنى آخر شكل النص المكتوب. (ك.ص).

دوريات عربية

محمود نسيم

فيما يشبه اليوميات، يستهل الشاعر "سيف الرحبى"، العدد الأخير من مجلة "نزوى" متأملا - بشكل يبدو عفويا - حياة كل يوم: الصباحات القلقة، وهن الجسد المستيقظ وعليه بقايا الرغبة والأبدية، القراءات العابرة والمتعمقة مع ذلك لقصيدة أو رواية أو فيلم، استحضار وقائع عمر يبدو الآن في لحظة متهربة أمام بحر أو جبل أو سفح، ومن بين ركام الأشياء والأزمنة، تصحو الحواس في لحظات خاطفة متوهجة في التقاء جسدى أو حوار دافىء مع صديق أو بداية قصيدة جديدة. ومن تلك المناخات الآسية، والمتأملة، نقرأ مع الشاعر: لا يمام يهدل. لا عصافير صغيرة على الشجرة اليتيمة في الخارج. لا نسمة تحرك هذا السكون المقبرى، حتى ولو كانت ساخنة.. كم أحلم بغيمة شريدة تعبر هذا الصحو المستفز للأعصاب.

أنتظر هاتفا من أحد الأخوة كى نلتقى على غذاء عائلى، لكن الوقت يمضى ولا هاتف ولا من يحزنون. صارت أكثر العلاقات حميمية، موضع شك وريبة، وهذا ليس بالأمر السىء إذا فهمنا طبيعة البشر على نحو جيد.

ورغم أننا أكثر الأمم تشدقا بتراث الأجداد، لكن الأصح أننا أكثرهم انهيارا في المنظومة القيمية والأخلاقية التى بنيت على أشلائها وعظامها، مبانى الكذب والنفاق.

أقف على الحافة، خلفى عرصات السوق ونداء الباعة والقماطين، وأمامى البحر والسفن، التى صنع بعضها وفق الأنماط العمانية المزهرة في الأيام الغابرة.. ذهابا وإيابا على حافة الميناء مأخوذا بالمشهد وحركته وفطرته. في رأسى تتراءى أطياف وجوه غائبة، أو ربما حاضرة لكنى لا أعرفها، فهى بالتالى في رعاية الغياب القاهر، وهذا أفضل للجميع.

من هذه اليوميات العادية وغبارها الأرضى، نطالع في العدد كذلك مجموعة من الدراسات والمتابعات الهامة، حيث يكتب سعيد توفيق عن ظاهرة عبد الرحمن بدوى "آلة الفلسفة"، ويسعى الباحث في دراسته إلى مساءلة النتاج الفكرى لعبد الرحمن بدوى وإعادة فحصه بمنظور نقدى، متوقفا أمامه باعتباره ظاهرة فكرية تحتاج إلى تحليل، غير أن هذا التحليل لا ينبغى أن يسعى فحسب إلى فهم الظاهرة في ذاتها، وإنما أيضا إلى فهمها في سياقها التاريخى لثقافتنا المعاصرة، ولاشك أن تحليل الظاهرة هنا لا يعنى الانشغال بتحليل ونقد جزئياتها بالوقوف عند تفصيلات مجمل أو بعض الأعمال الفكرية التى أنتجها بدوى، وإنما يعنى الانشغال بمعنى الظاهرة ودلالتها

من خلال الكشف عن ملامحها العامة التى تميزها، ومن هنا يبدأ البحث بالكشف عن الملامح الظاهرية أو الشكلية المميزة لإنتاج بدوى الفكرى، لينتقل منها إلى الملامح المتعلقة بمضمون هذا الإنتاج ودلالته العامة. وينتهى الباحث إلى توصيف مجمل لعمل بدوى باعتباره "آلة للفلسفة"، غير أنه لم يكن مجرد آلة للبحث الفلسفى فحسب، وإنما كان أيضا ـ وفق رؤية الباحث ـ آلة ناقلة للفكر الأوربى. والحقيقة أن بدوى نفسه يصرح بأن الهدف من كتاباته في إطار سلسلة "خلاصة الفكر الأوروبى" هو "إحداث ثورة روحية في الفكر العربى؛ إذ وجد أن السبيل إلى ذلك هو الاطلاع على الفكر الأوروبى الذى استطاع أن يحقق تقدما عظيما في الفكر الإنسانى، فيما تخلف العقل الإسلامى العربى عن متابعة تطور الفكر الإنسانى منذ القرن الثانى عشر. وكما أن معرفة التراث اليونانى هى التى أوجدت نهضة الفكر الإسلامى في القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) وما تلاه، فإنه رأى أن معرفة الفكر الأوروبى الحديث والمعاصر هى الكفيلة بإحداث نهضة في الفكر العربى والإسلامى". ولاشك أن بدوى محق في دعواه هنا تماما، بل إننا يمكن ـ كما يرى ـ سعيد توفيق أن نذهب إلى أبعد مما يقوله هنا بدوى عن نفسه لنؤكد أنه لم يكن مجرد ناقل للفكر الأوروبى دونما وعى، وإنما كان يقوم بعملية نقل انتقائى لتيارات بعينها لها صلات وثيقة فيما بينها، وخاصة فلسفة الوجود والفلسفة الوجودية. وعلى الرغم من أن هناك كثيرا من المشتغلين بالفكر الفلسفى قد ساهموا في إشاعة تيار الفلسفة الوجودية في الثقافة العربية، فإن بدوى يظل هو الممثل الرئيسى في ثقافتنا لهذا التيار إذا ما نظرنا إليه بمعناه الواسع، أعنى في روحه العامة وروافده الأساسية لدى هيدجر وغيره من السابقين عليه. ولقد حاول بدوى أن يستلهم روح هذا التيار ويوظفها في رؤيته للتراث الإسلامى بالتأكيد على ما هنالك من صلات وثيقة بين التصوف والوجودية بناء على ما فيهما من نزعة ذاتية فردية. غير أن جهود بدوى هنا كان لها تأثيرها الواضح في واقع الثقافة العربية بصورة غير مباشرة، وبوجه خاص في مجال الإبداع الفنى والأدبى.

وفى قراءة لافتة تتخذ عنوان "بين نقد البنيوية والتخلص من العقلانية: عودة التذوق الأدبى" يكتب شربل داغر متفحصا تجليات المشهد النقدى والفكرى الراهن، وذلك عبر إشارات دالة ومركزة، حيث يرى أن العولمة أو النص، أو التفكيكية، أو النقد الثقافى، أو البنيوية، أو التأويلية، معطيات لا مقدسات؛ مقترحات بالتالى لا حقائق نهائية! مواد للتداول لا ذهب الحقيقة الخالص. إلا أننا لا نزال نتلقى ونستهلك، بالمعنى التالف للكلمة. نفضل الوقوف تحت الشعارات بدل التفكير بها، ونختار التحزب بدل التحقق من أسباب الانضواء وجدواه، ذلك أننا نستهلك الحداثة، من دون أن نساهم في إنتاجها، ولا في التفكير بها في أدنى الأحوال: نكتفى وحسب بتصريفها. بل بالتحزب بها، حيث إن فرسان النقد يعاملون المنظورات ـ ومنها البنيوية وغيرها أو ما بعدها ـ مثل أسلحة للاحتراب الداخلى تعينهم على التصدر، في مجتمعاتهم وبين أقرانهم.

مجلة الرافد في عدديها الأخيرين (يناير، فبراير ٢٠٠٤) تنشر موادا متنوعة فضلا عن ملفين خاصين يتناول أولهما الشيخ سلطان بن محمد القاسمى، ويتناول الثانى (قصيدة النثر) وفى المقال الافتتاحى لعدد يناير، يكتب الدكتور فهد محسن فرحات عن "آفاق جديدة للنقد العربى" معتبرا أن بالإمكان التكهن بمستقبل النقد العربى الحديث وبمساراته المتوقعة، وذلك بالاعتماد على بداياته، تلك البدايات التى انفتحت على معطيات الثقافة اليونانية ممثلة بكتاب الشعر لأرسطو على وجه التحديد. ومن هنا كانت الاستفادة والتمثل، فقد اطلع النقاد العرب على الكتاب وهضموه وتأثر به من تأثر من أمثال الناقد قدامة بن جعفر الذى حذا حذوه حينما وضع علما للشعر

وآخر للنثر يقومان على الفروقات الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه. ولكن مع كل ذلك وفى إطار التصورات المؤدية للاحتفاظ بعامل الاتجاه، ظل النقد العربى عربيا في نشأته وصيرورته.

وفى سياق آخر، يرى الكاتب أن ما نعنيه بإعادة بناء الخطاب النقدى، هو الإقرار ضمنا بجوهرية هذا الخطاب وجدواه حتى في ظل آخر منجزات المدارس النقدية الحديثة وتصنيفاتها، ومن هنا أضحت مسألة إعادة البناء ضرورية على طريق ترسيخ أسس المدرسة الغربية في النقد الأدبى الحديث، إلا أن هذه المهمة لم تعد سهلة، لأن الخطاب النقدى العربى القديم بات موزعا بين علوم ومعارف شتى، فهو مبثوث في كتب النقد والبلاغة والتفسير والدراسات القرآنية والفلسفة وغيرها كثير، وهذا ما يتطلب إخضاع الخطاب إلى تقطيع نظرى جديد بحسب مقولات النظرية النقدية المعاصرة، كما صاغها النقد البنيوى وما تلاه من حركات، وهنا، تبدو العملية أشبه بملء خانات فارغة إذ تشكل هذه الخانات الهيكل النظرى الجديد الذى يملأ بمقولات النقد العربى القديم، الأمر الذى يمكن الدارس من الخروج بقناعات راسخة إزاء جملة من القضايا النقدية المعاصرة.

وفى دراسة تتناول المجتمع المدنى باعتباره بداية تقنين للحياة والدولة، يورد الباحث "محمد عطوان" عرضا تفسيريا لآراء مفكرى المجتمع المدنى ومنظريه الأساسيين "لوك، هوبز، روسو" متوصلا إلى أن المجتمع المدنى ما هو إلا نوع من التلخيص التجريدى لما عرفته كل من الدولة والمجتمع من تحول وتطور سواء من حيث البناء الداخلى (الذاتى) لكل منهما، أو من حيث العلاقة التى تقوم بينهما، فتكون من الدولة إرادة في السلطة أو الاحتواء وتكون من المجتمع نزوعا نحو المزيد من الاستقلال والتمايز عن الدولة ودعوة للتقليل من ثقل حضورها إذ أنه يكفى للديمقراطية أن يكون للأفراد المواطنين على الرغم من أنه قد حيل بينهم وبين لعب دور مباشر دائم في الحكومة حد أدنى هو إمكان جعل آمالهم محسوسا بها في فترات معينة.

ولا يعنى هذا الميل إلى الفصل المطلق للدولة عن المجتمع المدنى. لأن جوهر فلسفة المجتمع المدنى لا يقضى بالقطيعة بقدر ما يعزز من دور كلا المجتمع المدنى والدولة على السواء.

وفى العدد كذلك، يكتب أشرف الصباغ عن سينما اللامضمون في زمن اللامعقول راصدا الظواهر والتقنيات الجديدة في عدد من الأفلام المصرية الحديثة فضلا عن بعض أفلام السينما الروسية راصدا التشابهات بين التجربتين والفروق بينهما، ساعيا إلى سينما جديدة تعكس وتؤطر ما تحت السطح. يتناول الكاتب فيلم "موتيفات تشيخوفية" حيث قامت المخرجة بتجميع بعض الأحداث والمشاهد والشخصيات من أعمال للكاتب الروسى أنطون تشيخوف. والحدث المركزى، الذى يمثل أحد الخطوط الدرامية الأساسية في الوقت نفسه، هو عقد القران في إحدى الكنائس القروية فى مسرحية من فصل واحد لتشيخوف بعنوان "تاتيانا ريبيا" (هذا النص التشيخوفى غير معروف في روسيا، بل ولا يذكره إلا عدد قليل جدا من المتخصصين). أما الخط الدرامى الثانى فهو، إضافة مجموعة من الشخصيات من قصة "الثقلاء"، ثم يأتى الخط الثالث وهو شخصية الطالب من قصة "الطالب".

الفيلم ببساطة "هزلى".. ملىء بالضحك والقهقهة، وبعد أن تخرج تواتيك رغبة ملحة في محاسبة النفس، متسائلا: لماذا دخلت مثل هذا الفيلم؟ ولكن لأن الروس تربوا على القراءة، وقرأوا تشيخوف وغيره، يتريثون قليلا إلى أن تزول حالة الغضب على النفس العابرة، ويبدأون التفكير بشكل آخر. إن أبطال تشيخوف ينطقون الجمل التشيخوفية بحذافيرها، بيد أن المخرجة أضافت عليها بعض الكلمات الزائدة أو فترات الصمت. وبالتالى عندما يزول غضب المشاهد يبدأ

التفكير: ماذا قال فلان؟ وهل هذا هو النص الأصلى، أم هناك جملة ما غريبة؟ ولماذا، وما المقصود؟ هنا أيضا تبأ عملية فنية ثقافية أخرى تخص المشاهد ووعيه وثقافته. ومن الواضح أنه لا تشيخوف ولا حتى المخرجة يعرفان أين ينتهى الديالوج الكلاسيكى ويبدأ الحوار المعاصر، إذ أن الأحداث جميعا تدور في الوقت الحاضر، وفى اللحظة الراهنة..

في العدد الثانى من المجلة نطالع كذلك عددا متنوعا من الأعمال الفنية والدراسات، فضلا عن ملف قصيدة النثر الذى يسعى إلى الطرح المتجدد لإشكالياتها من حيث الطبيعة والتاريخ وتجسدها في إبداعات شعرية مختلفة، حيث لا تبرز إشكالية قصيدة النثر - كما ورد في تقديم الملف - من غموضها وصدامها كنوع شعرى مختلف وجديد فقط، ولكن، إشكاليتها الكبرى إنما تنبع من غربتها في المكان الذى هى فيه، فحضورها هو حضور المستوحش والغريب والضال، وإذا كانت إمكانات قصيدة النثر ممتدة ومخترقة وموصولة بالتطور الطبيعى للأزمنة والأمكنة واللغات، فإن الحصار واللبس الذى تعانى منه هو نتاج إرث راكمته الظواهر الصوتية واللحنية والشفهية للقصيدة التقليدية.

تبدو قصيدة النثر وكأنها قادمة من عماء الماضى إلى عماء المستقبل في قفزة عارمة ودونما استراحة في حاضر الضوء، وفى انكشاف المثول والتحقق والتوازن.

تشتت قصيدة النثر على ضفتين وزمانين ومكانين بينهما هوة وحواف وأودية، وأخذتها شبهة الإقامة إلى المراوحة في التيه، وشبهة الترحال إلى المكوث القلق والمهتز.

وهكذا، يحاول هذا الملف حول قصيدة النثر أن يلامس غربة الزمان والمكان في القصيدة الجديدة، وأن يورد نماذج ويضع أطرا وملامح وتحليلات للمغامرة اللغوية والبصرية الهائلة وللجموح المكتنز الذى أتت قصيدة النثر كى توزع حرائقه وفتنته في مخيال الذاكرة العربية الممتدة، وفى تبدلاتها الجارفة مع مد الزمان ومع تراجعه في آن.

وفى سياق الملف، يكتب محمد كرزون عن عالم "سعدية مفرح" وتحديدا عن صور الآخر والمكان وصحراء النفس، متوصلا إلى أن الشاعرة تبدو ملتبسة في حالة القلق، قلق الشعر، وقلق الفكر، وقلق الإنسان، فهى في معرض الإجابة على تساؤل طرحته على نفسها (كيف أتم القصيدة؟) تجول بنا في أرجاء واسعة من عالمها الشعرى، من الغناء إلى البشاشة، ومن النجوم إلى التخيل، ومن الحفيدات إلى جداتهن، من القرى والبوادى إلى الشوارع والحوارى، من النوارس والحمام والعصافير إلى الخيول وصهيلها، من داخل النفس ونزقها إلى نافذة النفس على المجتمع، كل المجتمع بل كل الكون.

وعن شعرية الماغوط وعروبة قصيدة النثر، بين خصوصية النوع وإشكالية الإنتماء، يحلل الدكتور محمد صابر عبيد تجربة الماغوط المحورية في الشعر الحديث، عبر آليات منهجية مختلفة تتقصى القصيدة، بنية ورؤية، بحيث تكشف هذه القراءة المجهرية لطبقات المتن الماغوطى عن الكثير من خصائصه الأسلوبية ذات النفس العروبى المتميز لغة وصورا وقضية شعرية، وعن الطاقة التعبيرية الهائلة التى تكتنز بها المفردة والجملة والقصيدة الماغوطية، وعن الإيقاع المشاكس الذى ينفتح على تجربة خصبة بكر تفاجىء المتلقى بشدة خصوصيتها وفرادتها وأصالتها وانتمائها إلى الأرض والمصير والإنسان، بحساسية شعرية بدائية تنهل من الينابيع الأولى ولا تحيل في مختلف فعالياتها الشعرية إلا على ذاتها.

وفى سياق الملف كذلك يعرض الشاعر محمد إبراهيم أبو سنه لكتاب سوزان برنار الشهير عن قصيدة النثر، وفى صياغة مجملة، يطرح أبو سنة رؤيته الخاصة لهذه التجربة الإشكالية،

معتبرا أن قصيدة النثر تبدو وكأنها ليست فقط خرقا للقانون بل محاولة عقيمة لاستئصاله. أما قصيدة النثر العربية فهى تحاول منذ ظهورها في عام ١٩٥٨، كحركة مناوئة للتيار القومى في الشعر العربى، السير على منوال القصيدة الفرنسية. ولاشك أن تفجر هذه الحركة من جديد في الثمانينات وتفاقمها في التسعينيات إنما يعبر عن نوع من الاغتراب الأدبى الذى يعبر عن نفسه بنوع من التمرد اللغوى. إن قراءة الرؤية الفرنسية لهذا الشكل تجعلنا، بما ينطوى عليه من لون قصصى وتوتر وتكثيف ونفى للإيقاع، نكاد نرى فيه نوعا من القصة القصيرة حيث تسود الدرامية الكثير من نماذجه. وقد يكون من الأفضل أن ينظر إلى قصيدة النثر وهى حتما "نثر". كما يقول المصطلح باعتبارها شكلا أدبيا جديدا. هى نوع جديد ولد ربما من زواج غير شرعى بين القصيدة والقصة، أو بتفاعل مجهول بين عناصر شعرية وفصائل من قبيلة النثر. إن رؤية قصيدة النثر باعتبارها نوعا أدبيا جديدا قد يحل كثيرا من المشكلات التى خلقتها، ويفك الاشتباك بين دعاتها وخصومها، ولكنها رغم كل شيء توحى بأنها تطفل عربى على مائدة الأدب الفرنسى.

وعن ثنائية الأنا والآخر، يكتب الدكتور قاسم عبده قاسم في العدد الأخير من مجلة العربى طارحا تساؤلا محوريا: هل يمكن أن نتطلع إلى إقناع الآخر خارج حدودنا بأن يتسامح معنا على أساس فكرة الحوار والقبول، ونحن لا نؤمن بهذه الفكرة ولا نمارس الحوار والقبول بالآخر داخل بلادنا؟

اتصالا بشكل غير مباشر بهذا التساؤل، يأتى بحث الدكتور عادل زيتون بشاهد من التاريخ ليس فقط عن ضرورة الحوار للنهضة ولكن للوجود ذاته، فيكتب عن "بيت الحكمة: رمز للحوار بين الحضارات"، ويرى الباحث أن بيت الحكمة لم يبلغ ذروة نشاطه العلمى إلا في أيام الخليفة العباسى المأمون (ت٢١٨هـ/٨٣٣م). وذلك لأن هذا الخليفة كان يتميز بعقل مستنير وفكر حر وثقافة واسعة، ولهذا ما كاد يستقر في بغداد حتى أحدث تغييرا كبيرا في "الاستراتيجية" الثقافية للدولة العباسية، فلقد أدرك، من خلال تنشئته ودراسته من ناحية وعلاقته الوثيقة برجال العلم والأدب، من عرب ومسلمين ونساطرة وفرس وهنود وصائبة، من ناحية أخرى، أن بناء الحضارة العربية الإسلامية وازدهارها مرتهن بالتفاعل والحوار بينها وبين الحضارات الأخرى، والإفادة من كنوزها، لأن ما توصل إليه علماء تلك الحضارات من نتائج علمية هو ملك للبشرية جمعاء بغض النظر عن عقائد وأجناس وألوان هؤلاء العلماء. وانطلاقا من هذه "العقيدة العلمية" فتح المأمون أبواب الترجمة إلى العربية، على مصراعيها. حقيقة إن الترجمة من الحضارات الأخرى إلى العربية كانت قد بدأت في العصر الأموى، وذلك عندما ترجمت بعض كتب الكيمياء، من اليونانية إلى العربية، ولكن هذه الترجمات وغيرها كانت كلها بمبادرات فردية وتتسم بالعفوية، وتتعلق بميادين علمية محددة. أما في عهد المأمون، فقد غدت الترجمة سياسة أو "استراتيجية" عامة للدولة العباسية، ولا ترتبط برغبه هذا الخليفة أو ذاك الأمير، كما أنها لم تعد تتعلق بميدان دون آخر، وإنما أصبحت تشمل معظم العلوم والمعارف التى ازدهرت في الحضارات القديمة. وفى ضوء ذلك رأى المأمون أن "خزانة الحكمة"، التى أسها والده، لا يمكن لها النهوض بالمشروع الثقافى الكبير الذى يعتزم القيام به، ولهذا حولها إلى "مؤسسة" علمية، عرفت باسم "بيت الحكمة"، مهمته ليست خزن الكتب والترجمة والتأليف والنسخ فحسب، وإنما احتضان مسألة الحوار بين الحضارات وتبادل العلوم والآداب والفنون فيما بينها.

وفى العدد كذلك، يعرض قايد دياب لكتاب إدوارد سعيد "صور المثقف" الذى يركز على مناقشة الوضعية المعقدة للمثقف في المجتمع المعاصر، وذلك لأن قضية المثقف ودوره وفاعليته في

المجتمع المعاصر والضغوط والكوابح التى تعمل على تحجيم هذا الدور، وتهميش تلك الفاعلية (سواء في المجتمع المتقدم أو المجتمع المتخلف) كانت موضع اهتمام وتقدير كبيرين لدى إدوارد سعيد، نتيجة إيمانه بأهمية هذا الدور في المجتمع وخطورته، وتكفى الإشارة إلى أنه من دون المثقف لم تكن لتشتعل أى ثورة رئيسية في التاريخ الحديث، وفى المقابل لم تقم أى حركة مضادة للثورة دونهم كذلك.

والجدير بالملاحظة أن د. سعيد حين يعالج قضية المثقفين، فإنه لا يعالجها مطلقا على نحو أكاديمى بارد مثلما يفعل العديد من الدارسين والباحثين إذ أنها قضية حية تمس في الصميم عنده مسألة الموت والمعنى.

وفى سؤال لافت يصوغ الدكتور أحمد أبو زيد عنوان مقاله الهام "هل يمكننا إلغاء الدولة من الوجود؟" ويعترف الكاتب - ابتداء - أن الدولة / الأمة تعتبر في الوقت الحالى الشكل الأساسى الغالب للترابط السياسى في معظم أنحاء العالم، رغم ذلك، فإن كثيرا من الشك والجدل يدور حول مدى احتمال استمرار وجودها بل وجدوى هذا الوجود في المستقبل، خاصة أن هناك بعض الأوضاع والعوامل والظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تعمل على هدم كيان الدولة/ الأمة كتنظيم سياسى فعال، وقد تؤدى إلى اختفائها تماما في كثير من مناطق العالم النامية والمتقدمة على السواء، أو قد تعمل - على العكس من ذلك - على اختفاء بعض هذه الدول وظهور دول أخرى جديدة تقوم على أساس نعرة الشعور بالانتماء إلى (أمة واحدة) مثل ما حدث نتيجة لتفكك الاتحاد السوفيتى أو ما حدث أيضا في يوغوسلافيا كمحصلة لصراع الكيانات العرقية والدينية المتناحرة. ومع ذلك فالرأى السائد لدى كثير من الكتاب أن ظهور مثل هذه الدول الجديدة هو أمر طارىء ومؤقت لإشباع بعض النزعات والعواطف الوطنية وأن هذا الوضع سوف يختفى في المستقبل غير البعيد لأنه لا يتناسب مع المتطلبات الجديدة التى تفرضها اتجاهات العولمة والتى تدفع الآن بعض الدول المستقلة ذات السيادة إلى الاندماج بعضها مع البعض الآخر لتكوين كيانات سياسية واقتصادية كبرى متكاملة تقوم على أسس ومبادىء قد لا تتفق تماما مع المفاهيم التقليدية التى كانت ترتكز عليها كل دولة/أمة من تلك الدول مثل مفهومى الوطنية والسيادة وغيرهما.

وهكذا - كما هو واضح من ذلك العرض المجمل - ترصد الدوريات العربية، في حركتها التى باتت أكثر انتظاما وفاعلية، مجموعة متنوعة من القضايا والدراسات والتصورات التى تشكل في مجملها صورة لافتة من صور الثقافة العربية الراهنة.

خمس رسائل

ماهر شفيق فريد

من بين رسائل الماجستير والدكتوراه فى الأدب الإنجليزى والأدب الأمريكى التى نوقشت فى الجامعات المصرية خلال العام المنقضى (٢٠٠٣) أتوقف عند أربع رسائل للدكتوراه ورسالة ماجستير.

تحمل الرسالة الأولى[1] عنوان "صور طوباوية" (يوتوبية) فى شعر برسى بيش شلى"، وتتألف من: مقدمة، ففصلين، فخاتمة، فببليوجرافيا مختارة.

وترمى الرسالة إلى دراسة الصور الطوباوية فى شعر شلى وتحديد نوعية فكره كما يتجلى فيها. لقد قضى شلى حياته كلها (١٧٩٢-١٨٢٢) فى محاولة إقامة عالم خاص به، أو مدينة فاضلة مثالية الطابع كثيرا ما تفتقر إلى الحس العملى.

وتتناول مقدمة الرسالة آراء النقاد المتصارعة منذ مطلع القرن التاسع عشر حتى النصف الثانى من القرن العشرين فى شعر شلى وفكره. فممن دافعوا عنه لى هنت ومارى شلى زوجة الشاعر ومؤلفة رواية "فرانكنشتاين" وسونبرن وهربرت ريد. وممن هاجموه : هازلت وماثيو أرنولد وإليوت وأودن وف.ر. ليفيز، وإن وجب أن نلاحظ أن دفاع الأولين لا يخلو من نقد، وأن هجوم الأخيرين لا يخلو من ثناء.

ويوضح الفصل الأول "آراء شلى الفلسفية" أثر الفلسفة الأفلاطونية فى شلى، وعداءه للمسيحية (وضع شلى فى شبابه بالاشتراك مع زميله توماس هوج رسالة عن "ضرورة الإلحاد" تسببت فى طردهما من جامعة أكسفورد). كما كانت له آراء سياسية تجنح إلى الفوضوية وتقويض دعائم النظام الملكى، وكان فى الأخلاق داعيا إلى الحرية الجنسية والحب الحر. ودعا إلى الإصلاح السياسى والاجتماعى وإزالة الفوارق بين الطبقات. وكان مناهضا لنظام الزواج بشكله التقليدى. وقد سعى دون جدوى إلى وضع أفكاره هذه موضع التطبيق على المستوى العام، وإن عمل بها فى حياته الشخصية.

والفصل الثانى "يوتوبيا شلى فى شعره" يتناول بالدراسة والتحليل عددا من قصائد الشاعر المهمة : بروميثيوس طليقا، الملكة ماب، قناع الفوضى، انتصار الحياة، أدونيس، ساحرة أطلس، أنشودة إلى رياح الغرب، ترنيمة للجمال العقلى، فضلا عن قصائد قصيرة مختارة.

وقد أفادت الباحثة من كتابات شلى النثرية وكتابات نقاده (وهى تشكل كما هائلا) لترسم تضاريس فكره وتراسل أفكاره مع صوره الشعرية وإيقاعاته. ومن بين قصار القصائد التى حللتها : "الحراج والعندليب"، و"سوناته ١٨١٨"، و"الروحان"، و"ألجورية"، و"الحرية"، و"جنيفرا".

وانتهت إلى أنه رغم كل عبقريته الشعرية كان ممعنا فى الخيال، يكاد يكون منقطع الصله فى بعض الأحيان بالحقائق السياسية والاجتماعية والدينية من حوله.

* * *

والرسالة الثانية (٢) تتناول مفهوم الخيال والرؤية فى بعض القصائد الكبرى للشاعر الإنجليزى وليم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧) والشاعر الإيرلندى وليم بتلر ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩). وتقع الرسالة فى خمسة فصول إلى جانب: مقدمة، وخاتمة، وببليوجرافيا مختارة.

تحمل المقدمة عنوان "تمهيدات منهجية ونظرية"، حيث ترسى الأساس الفكرى لمنهج البحث وميدانه وأهدافه.

أما الفصل الأولى "تمهيدات منهجية : الهرمنيوطيقا والنقد الأدبى" فيبرز بعض القضايا الكبرى التى يثيرها موروث الهرمنيوطيقا (دراسة التأويل) وما لها من أثر فى الدراسة النقدية للنصوص الأدبية. ويتناول الفصل مشكلة المنهج، ودور الموروث، والطبيعة الجدلية للتفسير، والدور الذى تلعبه اللغة فى عملية التفسير، مع فحص للمداخل الهرمنيوطيقية الأدبية ومدى سلامتها عند تطبيقها على النص الأدبى.

والفصل الثانى "تمهيدات نظرية : الخيال والرؤية" يتتبع التطور التصورى والفلسفى لمصطلح "الخيال" وعلاقته بالأسس المعرفية الكامنة وراء مثل هذا التصور. ومن خلال فحص لمفهوم الخيال فى الموروث الكلاسيكى، والكلاسيكى الجديد، والرومانتيكى، ينتهى الفصل إلى تقويم لمفهوم بليك للخيال وطابعه الرؤيوى، وكذلك موقف ييتس من موضوع الخيال.

ويعالج الفصل الثالث "الرمز والألجورية من حيث هما استراتيجيات تفسيرية" هذين العنصرين مع بيان أوجه الشبه والاختلاف بينهما.

أما الفصل الرابع "الألجورية ورمزية بليك" فمخصص لدراسة الألجورية والرمزية عند بليك دراسة تطبيقية. ويحلل الباحث تحليلا مفصلا أربعة كتب تنبؤية لبليك هى : "ثل"، و"قرآن النعيم والجحيم"، و"المسافر العقلى"، و"أورشليم".

والفصل الخامس والأخير "رمزية ييتس السحرية" يدرس أثر النزعة الجمالية لحركة ما قبل روفائيل والرمزية الفرنسية فى شعر ييتس، مع تناول مصادر رموزه ووظيفتها الجمالية. كما يخصص الباحث القسم الأخير من هذا الفصل لعرض الرموز الكبرى وعناقيد الصور المترددة فى شعر ييتس كرموز: الوردة، والشجرة، والتم (البجعة)، والكهف، والحلزون.

وقد صدّر الباحث رسالته بكلمة لبليك من قصيدة "أورشليم" نصها : "لابد لى من أن أخلق نسقا أو أن أستعبد لنسق رجل آخر. لن أدلل وأقارن، فإنما همى هو أن أخلق"، وأبيات لبليك من قصيدته "فدان من العشب" نصها :

امنحنى جنون رجل عجوز
إذ لابد لى من أن أعيد صنع نفسى
إلى أن أغدو تيمون ولير
أو ذلك الوليم بليك
الذى ما انفك يخبط على الحائط
إلى أن أجابت الحقيقة نداءه.

وهو تصدير موفق يكشف عن أهمية الدور الذى تلعبه مفاهيم الأصالة وإعادة صنع النفس فى شعر بليك وييتس، فضلا عن دين الأخير للأول.

وعلى الرغم من أن المقارنة بين الشاعرين موضوع قد عالجه باحثون سابقون (مثل هارولد بلوم فى كتابه عن "ييتس") فقد أضاف الباحث جديدا إلى موضوعه بتخصيصه دراسة كاملة

مفصلة للعلاقة بين الشاعرين، وأرسى الأساس النظرى والمنهجى لبحثه، وحدّد معانى الكلمات المفتاحية التى يستخدمها مثل "الرمزية" و"الرؤية" تحديدا منضبطا يفى بمطالب البحث العلمى.

والببليوجرافيا التى تنتهى بها الرسالة انتقائية ، اقتصر فيها الباحث على الكتب والمقالات التى رجع إليها فعلا؛ إذ يستحيل الإلمام فى رسالة واحدة بكل ما كُتب عن هذين الشاعرين؛ فهو كثير مفرط فى الكثرة، ولو أضفنا إليه المواد المتوافرة على شبكة الإنترنت ولم يرجع إليها الباحث لاحتجنا إلى رسالة كاملة، بل أكثر من رسالة، عن كل شاعر تقتصر على إيراد كتاباته وما كُتب عنه.

وتشوب الرسالة هنات طفيفة مثل: نسبة فكرة "العود الأبدى" إلى ميرسيا إلياد، وهى فى الواقع لنتشه، بل هى أقدم من نتشه؛ إذ ترتد (كما يوضح الدكتور فؤاد زكريا فى كتابه، بالعربية عن نتشه) إلى فلاسفة ما قبل سقراط : أنكسماندريسى وهرقليطس وأنبادوقليس، ويخطئ الباحث هجاء اسم الشاعر Shelley، ويفوته أن يضع خطوطا تحت عناوين الكتب والدوريات أو أن يرسمها بالحرف المائل Italics، وقد تم تنبيه الباحث إلى هذه الأمور ليقوم بتصويبها.

وقد نظر الباحث إلى الهرمنيوطيقا الأدبية من ثلاث زوايا : (١) التركيز على المؤلف (كما فى عمل إدموند هيرش). (٢) التركيز على القارئ (كما فى عمل ستانلى فيش) (٣) التركيز على النص (كما فى عمل رومان ياكوبسن وأمبرتو إيكو).

* * *

الرسالة الثالثة[٣] وعنوانها "القضايا الاجتماعية فى أشعار و.هـ. أودن وستفن كرين"، ترمى إلى دراسة الاهتمامات الاجتماعية لشاعرين أمريكيين من القرن العشرين هما: و.هـ. أودن (١٩٠٧–١٩٧٣)، وستفن كرين (١٨٧١–١٩٠٠) باعتبارهما يشتركان فى معالجة خيوط الحرب، وفساد المجتمع الحديث، والمظالم الاجتماعية، والانفصال بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء، ويبحثان عن مركز روحى تنطلق منه محاولات تغيير قلب الإنسان وإصلاح المجتمع، وإن اختلفا فى أمور من أبرزها أن نغمة كرين مريرة قاتمة، بينما نغمة أودن مريرة مرحة.

وتتألف الرسالة من تصدير فثلاثة فصول هى على التوالى: "الشعر والمجتمع"، و"و.هـ.أودن"، و"ستفن كرين "فخاتمة، فببليوجرافيا، فملخصات عربية وإنجليزية.

وقد أوضح التصدير كيف أن المجتمع الإنجليزى فى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تهزه الإضرابات العمالية، والبطالة، والأزمة الاقتصادية، ونمو الحركات الفاشية، وتأثير الماركسية، وقد انعكست هذه المؤثرات كلها على شعر أودن (الإنجليزى المولد وإن يكن قد هاجر فيما بعد إلى الولايات المتحدة وتجنس بالجنسية الأمريكية). وعلى نحو مشابه تأثر كرين بالحركة الإنسانية النزعة، والإصلاح الاجتماعى، وحقائق الفقر والجريمة، وسوء التكيف، وغير ذلك من المشكلات التى يعانى منها المجتمع الأمريكى.

ويلقى الفصل الأول من الرسالة الضوء على دور الشعر فى المجتمع مع تتبع النمو التاريخى للشعر باعتباره نقدا اجتماعيا، وبذلك يمهد للفصلين التاليين اللذين يتناولان قصائد مختارة من شعر أودن وكرين. وتلخص الخاتمة النقاط الأساسية المدروسة فى الرسالة مع إجراء مقارنة بين ملامح عمل الشاعرين.

وينطلق الباحث من إيمان بأن الشعر معنًى بقضايا المجتمع والحياة اليومية؛ فهو يدعو إلى التقدم وإلى التكامل الاجتماعى، وهو يؤثر فى القارئ أو السامع بإيقاعاته ولحظات صمته وفراغاته ومواضع أنفاسه. وهو فى المحل الأول تركيز لطاقات اللغة وإقامة للوشائج بيننا وبين العالم المحيط بنا، طبيعيا كان أو بشريا. وأودن وكرين يشتركان فى تحليلهما الإكلينيكى لأدواء المجتمع، وأعراض مرضه، وقد يقترحان لها حلولا. إنهما يريان المجتمع فى حالة مرض، وربما

احتضار. وفى حالة أودن تطور فكريا من علم النفس الفرويدى إلى الماركسية. ودلت قصائده الأولى بوضوح على عدم رضائه عن حالة الحضارة فى إنجلترا، ولكنه لم يكتف بالتعبير عن هذا السخط وإنما سعى إلى تجديد دماء المجتمع. كذلك تكشف قصائد كرين عن وعيه الحاد بعناصر الألم والفوضى والمعاناة فى المجتمع الأمريكى؛ فالحالة الطبيعية للإنسان فى نظره هى حالة من الصراع إزاء خلفية من طبيعة لامبالية وأقدار ساخرة؛ ومن ثم عمد إلى استخدام التورية الساخرة irony والمخافضة understatement وإلى صدم القارئ، بحيث تقع منه أبيات الشاعر موقع الضربة المفاجئة. ويرفض كرين أن يلتمس عزاء فى الهرب من الواقع أو فى العاطفة المسرفة وإنما يصور النواحى الدميمة فى الحياة دون ترقيق من حواشيها. وهو يؤكد فى قصائده اغتراب الإنسان فى كون لا يأبه له، ومن ثم كانت نظرته إلى الحياة والمجتمع أقرب إلى التشاؤم.

والمنهج الذى يختطه الباحث منهج تحليلى يفحص اتجاهات كلا الشاعرين إزاء مختلف القضايا الاجتماعية ويبين نوعية معالجتهما الشعرية لها. وقد قدم تحليلا طيبا لعدد من قصائد أودن : "تأمل هذا"، و"الخطباء"، و"ليلة صيف "قصيدة عيد ميلاد"، و"رسالة إلى لورد بيرون"، و"إسبانيا"، و"١ سبتمبر ١٩٣٩". ومن قصائد كرين حلّل : "لا تبكى أيتها الفتاة"، و"الحرب عطوف"، و"ترنيمة المعركة"، و"الكتائب الزرقاء"، و"سرت فى صحراء". وربط الباحث بين قصائد كرين وبعض أعماله النثرية من مقالات وقصص.

ويُحمد للباحث أنه خصّ شعر كرين بالدراسة؛ حيث إن أغلب الدراسات الموجودة عنه إنما تتناوله روائيا وكاتبا للقصة القصيرة (من أعماله القصصية التى غدت الآن من الكلاسيات : "ماجى : من فتيات الشوارع"، و"وسام الشجاعة الأحمر"، و"طفل الأوتوبيس"، و"الفندق الأزرق"). وللرسالة ببليوجرافيا طيبة تورد أهم ما صدر عن الشاعرين من كتب ومقالات.

ويؤخذ على الرسالة (فى الجزء الخاص بأودن) أنها اقتصرت على الحديث عنه فى مرحلته الباكرة: مرحلة التأثر بفرويد وماركس، وأغفلت أى إشارة إلى تطوره اللاحق حين قرأ كيركجارد وغيره من المفكرين الدينيين وعاد إلى حظيرة المسيحية. فالرسالة فى الواقع تتناول شعر أودن حتى عام ١٩٣٩ تقريبا تاريخ نشوب الحرب العالمية الثانية ولا تكاد تقول شيئا عن مرحلته اللاحقة التى بدأت بهجرته من بريطانيا إلى الولايات المتحدة، وتعرضه لمؤثرات جديدة. كذلك تشوب الرسالة بعض هفوات طباعية ولغوية وإملائية تم تنبيه الباحث إليها ليقوم بتصويبها.

* * *

الرسالة الرابعة[٤] عنوانها "التكعيبية والسيريالية فى شعر وليم كارلوس وليمز وولاس ستفنز".

وهذه الرسالة التى تقع فى أكثر من ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير تتناول تمثيل الواقع فى حركتين من حركات الفن التشكيلى الحداثى فى القرن العشرين هما التكعيبية والسيريالية وكيف أثرتا فى شاعرين أمريكيين محدثين هما: وليم كارلوس وليمز (١٨٨٣-١٩٦٣)، ووولاس ستفنز (١٨٧٩-١٩٥٥).

وتتألف الرسالة من: مقدمة، فثلاثة فصول، فخاتمة، فثلاثة ملاحق تقدم مستنسخات ملونة من التصاوير التكعيبية والسيريالية التى ورد ذكرها فى الرسالة : تصاوير لبكاسو، وبراك، وماكس إرنست، ومارسيل دوشام، وخوان جريس، وخوان ميرو، وغيرهم.

يحمل الفصل الأول عنون "التكعيبية والسيريالية فى الشعر الحداثى"، حيث يقدم تعريفا بكلتا المدرستين ولمحة عن تطورهما الفكرى وتقنياتهما التجديدية واستخدامهما للصورة فى الفن التشكيلى والشعر.

والفصل الثانى مخصص لدراسة "التكعيبية فى شعر وليمز وستفنز". ففيما يخص ستفنز يدرس الفصل مفهوم الواقع، ورفض الفن التمثيلى القائم على المحاكاة، ورسم الموضوعات، وصورة

المدينة، والتشذّر أو الصراع بين التشظى والنظام، والآنية : أو تنوع الأصوات الشعرية، وتقديم الخبرة المباشرة فى لحظتها الفورية، وتصوير الحركة. وفيما يخص ستفنز يعالج الفصل تعدد منظورات شعره، وقابلية الواقع للعديد من التفسيرات، والأشياء كما هى وكما يجسمها الخيال، والحركة، والتغير، ونبذ الصور التقليدية.

أما الفصل الثالث "السيريالية فى شعر وليمز وستفنز" فيتناول فى حالة وليمز– الكتابة الأوتوماتيكية، والموضوعات الصغيرة أو المفرغة من الدلالة، ونقض المواضعات الاجتماعية، والثقافة، والإيروسية، والعنف، والحلم، والتعارضات والتحاورات المدهشة. وفى حالة ستفنز يتمثل البعد السيريالى فى معالجته للعنف، والحياة الساكنة، ومحاولة التوفيق بين مفهومات متصارعة : كمفهوم الواقع والخيال.

وتمتاز الرسالة بربطها الوثيق بين فن التصوير وفن الشعر (بدء من أول سطر فيها، حيث تورد قول هوراس فى قصيدته "فن الشعر" : "القصيدة أشبه بصورة، أو القصيدة ضرب من التصوير") واعتمادها على خلفية فلسفية ونفسية راسخة تتمثل فى كتاب برجسون "مدخل إلى الميتافيزيقا"، وكتاب فرويد "تفسير الأحلام"، فضلا عن رجوعها إلى النصوص الأساسية لجماليات التكعيبية والسيريالية مثل : "المصورون التكعيبيون" لجيوم أبولنير، و"ماوراء التصوير" لماكس إرنست، و"بيانات السيريالية" لأندريه بريتون، و"فى صدد الروحانى فى الفن" لكاندنسكى، وتاريخ موريس نادو للحركة السيريالية، وإن فات الباحثة أن ترجع إلى كتابات الأديب والناقد الفنى الإنجليزى الكبير هربرت ريد عن السيريالية مثل مقالته المسماة "السيريالية والمبدأ الرومانتيكى" (١٩٣٦).

وتحلل الرسالة عددا من قصائد الشاعرين تحليلا فكريا وتقنيا جيدا فتتوقف فى حالة وليمز– عند قصائده : "عربة اليد الحمراء"، وقصائد ديوان "الربيع وكل شىء"، و"كورا فى الجحيم"، "باترسون". كما تتوقف عند قصائد ستفنز : "ثلاث عشرة طريقة للنظر إلى شحرور"، "الرجل ذو الجيتار الأزرق"، و"حكاية الجرة"، و"الممثل الكوميدى باعتباره حرف كاف"، و"ملاحظات نحو خيال فائق".

وموضوع الرسالة مهم؛ لأنه يتناول حركتين فنيتين كان لهما أثرهما فى كثير من شعراء القرن العشرين على كلا جانبى الأطلنطى : باوند فى "الأناشيد" وإليوت فى أجزاء من "الأرض الخراب"، فضلا عن شعراء عاصروهما أو جاءوا بعدهما مثل: ديفد جاسكوين، وهيوسايكس ديفيز (وهما أكبر ممثلى السيريالية فى الشعر البريطانى)، وكنيث ركسروث، وجرترود ستاين، وأودن، وديلان توماس، وكمنجز، والشعر الكونكريتى.

ويُحسب للرسالة أنها قدمت تعريفات دقيقة للمصطلحات الأدبية والفنية التى تستخدمها، فإلى جانب تعريفها بالمصطلحين الرئيسين: "التكعيبية" و"السيريالية" عرّفت بمصطلحات أخرى من قبيل: المستقبلية، التعبيرية، الحوشية، الدوامية، الانطباعية، الدادية، الخ.. وأفادت الباحثة من الكتابات النثرية والنقدية للشاعرين مثل كتب: "فى الطبع الأمريكى"، و"سيرة ذاتية" لوليمز، و"الملاك الضرورى" لستفنز، فضلا عن رسائله التى حررتها ابنته هولى ستفنز.

وفى تناولها للسيريالية تحدثت الباحثة عن خيوط اللاشعور والمكبوت الإيروسى والحلم والنزعات العدوانية والترميز. ولكن فاتها أن تتحدث عن خيط لا يقل عما سبق أهمية : هو خيط الذاكرة وآلياتها. ونحن نجد هذا الخيط فى لوحة سلفادور دالى "بقاء الذاكرة" حيث ساعة تنصهر تدريجيا ويسيل معدنها كما نجده فى ذكريات الطفولة والشباب والرجولة فى شعر وليمز وستفنز، خاصة قصيدة "باترسون" للأول.

وتنتهى الباحثة إلى أن كلا من وليمز وستفنز يصطنع خيوطا وتقنيات تكعيبية من أجل

تمثيل واقع جديد شذّرى . إنهما يرفضان فكرة حقيقة نهائية سكونية ويؤمنان بأن الواقع ، كما يدركه الذهن ، قابل لتفسيرات متعددة، لكنهما يتخذان مواقف مختلفة من السيريالية؛ فعلى حين يعنى وليمز باستخدام خيوط وتقنيات وأنماط لصور سيريالية ينصب اهتمام ستفنز على الأوجه النظرية للسيريالية وعلى تمثيل لحظات الخيال اللاعقلانية بحثا عن حقائق جديدة.

* * *

الرسالة الخامسة والأخيرة(*) عنوانها "قضايا نسوية وإنسانية النزعة فى أعمال نثرية قصصية وغير قصصية مختارة" لبيرل س. بك "

وترمى هذه الرسالة ، التى تقع فى ١٢٨ صفحة ، إلى توضيح الأسباب التى جعلت من بيرل بك (١٨٩٢-١٩٧٣) الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٨ واحدة من أكثر الروائيين الأمريكيين شعبية فى عصرها وأقربهم إلى قلوب القراء ، وتبين كيف كانت إنسانية النزعة ، مناضلة من أجل حقوق المرأة، فضلا عن تصويرها البارع للحياة الصينية ، وذلك بصفة خاصة فى رائعتها "الأرض الطيبة" (١٩٣١ ونقحت عام ١٩٣٥ ثم تحولت إلى فيلم فاز بجائزة الأوسكار). ويجمع النقاد على أن رواياتها التى تتخذ من الصين مسرحا لها تجمع بين الصدق والواقعية وتتفوق على رواياتها عن الحياة الأمريكية. والواقع أنها عندما قررت أن تكتب عن أمريكا استخدمت اسما ذكريا مستعارا (جون سدجز) كى تتجنب نظرة الاستخفاف التى كانت من نصيب كتابات النساء فى ذلك الحين.

لقد عاشت بيرل بك نصف حياتها فى الصين وتأثرت تأثرا عميقا بهذه الخبرة، وتشكل الكثير من آرائها فى الحياة والمجتمع خلال تلك السنوات. والحقيقة الماثلة فى أنها قضت النصف الثانى من حياتها فى الولايات المتحدة قد جعلت نظرتها "ثنائية البؤرة" وأكسبتها منظورا عالميا (كوزمو بوليتانيا) مكنّها من إجراء مقارنات صائبة بين ثقافتى الشرق والغرب.

وتتألف الرسالة من: قائمة بالاختصارات المستخدمة ، فملخص عربى وآخر إنجليزى ، فمقدمة ، فثلاثة فصول ، فخاتمة ، فببليوجرافيا.

الفصل الأول "مؤثرات صينية وغيرها فى بيرل س.بك" يتوسل بالمنهج البيوجرافى إلى تصوير جوانب حياتها التى خلفت أثرا قويا فيها باعتبارها مدافعة عن حقوق النساء من جهة ، وصاحبة نزعة إنسانية شاملة من جهة أخرى. ومن بين المؤثرات التى شكلت عقلها ووجدانها : أمها ، ومربيتها الصينية ، وتعاليم كونفوشيوس.

والفصل الثانى "قضايا نسوية" يصور موقفها من قضايا المرأة، والأوضاع الاجتماعية التى كانت تهيمن على حياة النساء فى عصر الكاتبة ، مع دراسة الشخصيات النسائية الرئيسة فى رواياتها (مثل شخصية الزوجة أولان فى رواية "الأرض الطيبة") مع التركيز على روايتى "الأرض الطيبة" و"يينى" والإشارة إلى أعمال أخرى لها مثل: "ريح الشرق وريح الغرب"، و"مقصورة النساء" . تقدم هذه الأعمال رقعة واسعة من النماذج النسائية وخلفيتها الاجتماعية ، وتوضح ألوان القهر التى كانت المرأة الصينية ترزح تحت وطأتها مع بيان الممارسات والأعراف التى كانت تشكل قانونا غير مكتوب يصوغ حياة المرأة. ومن بين هذه الممارسات والأعراف : الرق، والزيجات المرتبة بين الآباء دون أخذ رأى الأبناء، ونظام المحظيات، وربط أقدام المواليد الإناث ووأدهن، وازدواج المعايير الخلقية والتفرقة بين الرجل والمرأة، وحجب النساء عن أعين الغرباء. كانت النظرة السائدة إلى النساء تعدهن أقل ذكاء ومقدرة من الرجال، وقد عمدت بيرل بك إلى دحض هذه النظرة ورأت أن العكس، فى أحوال كثيرة، ربما كان أدنى إلى الصواب؛ ومن ثم يمكن اعتبارها منافحة قوية عن جنس المرأة، وتنتشر تعليقاتها على هذا الموضوع فى تضاعيف أعمالها القصصية وغير القصصية.

والفصل الثالث "منظورات إنسانية النزعة" دراسة لنزعة بيرل بك الإنسانية فى روايتى "الأرض الطيبة" و"بيانى" فضلا عن رواية "مُرّ الصباح" (وعنوان هذه الرواية الأخيرة مقتبس من سفر أيوب فى العهد القديم، الإصحاح ٣٨، الآية ١٢).

لقد قدمت رواية "الأرض الطيبة" للقارئ الغربى صورة حقيقية للصين قوضت الصور الجاهزة التى كانت ماثلة فى المخيلة الغربية بفعل كتابات الرحالة والمبشرين والدبلوماسيين والكُتّاب، وردت عن الصينين كثيرا من الاتهامات الغربية غير القائمة على أساس من الواقع، وبذلك ساعدت على أن تزيل عن العقل الغربى العديد من ألوان سوء الفهم والجهل والتحيز.

وفى رواية "بيانى" اتخذت بيرل بك موقفا صلبا من التفرقة العنصرية، ومعاداة السامية، وانتهاك حقوق الإنسان، والتعصب الدينى، والتحيز للعرق، وغياب التسامح. ورأت أن الزيجات المختلطة بين الأجناس من شأنها أن تعين على تحقيق التقارب بينها. وبينت كيف أن اليهود ماكانوا ليتمكنوا من الاندماج فى المجتمع الصينى لولا ما يتمتع به هذا المجتمع من تسامح وإنسانية.

أما رواية "مر الصباح" فهى دراسة لقضايا الاختيارات المعنوية، والنتائج الاجتماعية لـ "مشروع مانهاتان" والأبعاد الخلفية لقرار إسقاط قنبلتين ذريتين على هيروشيما وناجازاكى.

وتنتهى "خاتمة" الرسالة إلى أن الاهتمامات الإنسانية والنسوية لا تنفصل فى عمل بيرل بك، وأن نسويتها تتجلى فى دفاعها عن المرأة الصينية : حضرية وريفية، أرستقراطية وفقيرة، ساعية إلى أن توفر لها الحرية والكرامة، وأن القيمة المعرفية لعملها لا تقل عن قيمتها الجمالية.

وأوضحت الرسالة أن من العوامل التى ساعدت على تحقيق الفهم المتبادل بين الولايات المتحدة والصين أن الأولى مرت بفترة كساد اقتصادى فى الثلاثينيات (مما مكنّها من تفهم أزمات الفقر والمجاعة فى الصين) وأن اليابان هاجمت ميناء بيرل هاربور الأمريكى وغزت الصين؛ مما جعل من الولايات المتحدة والصين حليفين طبيعيين على الأقل فى زمن الحرب العالمية الثانية.

وقد نجح الباحث فى إبراز أهم خصائص بيرل بك : دعوتها إلى التسامح والتناغم بين الأجناس المختلفة، والتعايش السلمى بينها، وسعيها طيلة حياتها إلى تحقيق التعاون الدولى، ومجاوزتها الخاص إلى العام. وعقد مقارنة مضيئة على إيجازها بينها وبين ساكس رومر مخترع شخصية دكتور فومانشو التى غدت فى المخيلة الأمريكية رمزا لكل ماهو شرير فى الشخصية الصينية، فجاءت أعمال بيرل بك لكى تقدم الإنسان الصينى الحقيقى بمزاياه وعيوبه دون تشويه كاريكاتيرى أو مبالغات.

ويُحسب للرسالة أنها جمعت بين دراسة الخيوط الفكرية والجوانب التقنية كالزمان والمكان، والأسلوب، ورسم الشخصيات. وأبرزت كيف أن شخصية وانج لنج (فى رواية "الأرض الطيبة") شخصية مركبة تتلاقى فيها الأضداد، ولكنه، فى المحل الأول، نموذج الفلاح الصينى المتمسك بأرضه قبل كل شىء.

وأحسن الباحث صنعا حين ركز اهتمامه على ثلاث روايات هى: "الأرض الطيبة"، و"بيانى"، و"مر الصباح" حيث إن بيرل بك كاتبة غزيرة الإنتاج جربت يدها فى معالجة عدة أجناس أدبية : (الرواية ، القصة القصيرة، المسرحية، المقال، السيرة الذاتية، السيرة الغيرية، أدب الأطفال) مما لا يمكن الإحاطة به فى أطروحة واحدة، ومن ثم كان تحديد الأعمال المدروسة معوانا على العمق والإحاطة بجوانب الموضوع. وأفادت الرسالة من كتابات بيرل بك غير القصصية مثل: سيرتها الذاتية المسماة "عوالمى المتعددة" ومجموعة مقالاتها المسماة "عن الرجال والنساء".

وللرسالة ببليوجرافيا جيدة فضلا عن شرح عدد من المصطلحات والعبارات الواردة فى ثناياها كالتعريف بالطاوية والبوذية والكونفوشيوسية، وقانون منع الصينيين من دخول الولايات

المتحدة فى ١٨٨٢، و"ثورة الملاكمين" فى الصين ١٨٩٨–١٩٠٠ وغير ذلك من الإشارات.

ويؤخذ على الرسالة بعض الهفوات اللغوية والطباعية وأنها لم تحاول الإفادة من كتاب إدوارد سعيد المحورى "الاستشراق" الذى أصبح مرجعا لا غنى عنه فى هذا النوع من الرسائل؛ وذلك بما يقدمه من استبصارات نافذة فى طبيعة الاستشراق ودوافعه الخبيئة؛ مما كان خليقا أن يزيد الرسالة عمقا وغنى.

والرسالة استكشاف لعالم روائية موهوبة قدّرها القراء، ولكن قلّ من النقاد الأكاديميين، ذوى الجباه العالية، من منحها حقها (ألا يمثل سومرست موم حالة مشابهة فى الأدب الإنجليزى؟ م.ش.ف) وربما كان ذلك راجعا إلى بساطة أسلوبها وبعدها عن التعقيد الفكرى واللفظى وأساليبها التقليدية فى القص وغياب أى مؤثرات أدبية غربية تجريبية عن عملها؛ فهى (كما يلاحظ الباحث) لا تستخدم تيار الشعور عند جويس، ولا رمزية هوثورن الحاذقة، ولا التحليل الفنى المفصل الذى نجده عند كاتب مثل هنرى جيمز.

الهوامش :

١) صور طوباوية (يوتوبية) فى شعر برسى بيش شلى، للباحثة هبة على إمبابى (دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٣.

٢) مفهوم الخيال والرؤية فى القصائد الرئيسية لوليم بليك ووليم بتلر ييتس : دراسة تأويلية مقارنة، للباحث محمد بهنسى النجار، (دكتوراه) كلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠٠٣.

٣) القضايا الاجتماعية فى أشعار و.هـ. أودن وستفن كرين، للباحث أحمد عبد السلام أحمد (دكتوراه) كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٣.

٤) التكعيبية والسيريالية فى شعر وليم كارلوس وليمز وولاس ستفنز، للباحثة عبير رفقى صديق، (دكتوراه) كلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠٠٣.

٥) قضايا نسوية وإنسانية النزعة فى أعمال نثرية قصصية وغير قصصية مختارة لبيرل س. بك، للباحث سامى محى الدين عزمى، (ماجستير) كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٣.

الثقافة العربية: نحو خطاب ثقافى جديد من تحديات الحاضر إلى آفاق المستقبل

سماح الزهوى

عقد المجلس الأعلى للثقافة مؤتمر "الثقافة العربية: نحو خطاب ثقافى جديد. من تحديات الحاضر إلى آفاق المستقبل".

وقدمت العديد من الأبحاث حول هذا الموضوع. فقدم (أحمد إبراهيم الفقيه) "سؤال الثقافة.... سؤال النهضة". حيث قال في مقدمه بحثه: "قبل سنوات قليلة من بداية العقد الماضى - الذى كان آخر عقود القرن العشرين - قررت هيئة الأمم المتحدة وأداتها الثقافية "اليونسكو" اعتباره عقدا ثقافيا. وحددت له أربعة أهداف ومبادىء هى:

١- الاعتراف بأهمية العامل الثقافى في النهوض والتنمية.
٢- التأكيد على إثراء الهوية الثقافية لكل الأمم.
٣- توسيع المشاركة في الحياة الثقافية.
٤- تعزيز التعاون الثقافى بين الأمم.

وبدءا من هذا التاريخ القريب صار للثقافة حضور أكثر قوة وفعالية على خارطة العلاقات الدولية. وهذا ما أرادت الأمم المتحدة التنبيه إليه. كما يقول أحد الأمناء السابقين للهيئة الأممية، السيد (خافير دوكولار) في محاضرة حول الموضوع مؤكدا أن أوجه القصور في المدارس الفكرية السابقة تتخلص في أن العامل الإنسانى، الذى يعنى شبكة العلاقات والقيم والعقائد والرؤى المتمثلة في العامل الثقافى كان حضوره ضعيفا في تلك المشاريع النهضوية.

ويقول الشاعر (سينجور) الرئيس السنغالى الراحل: "إننا في العالم الثالث نجعل الثقافة أداة في خدمة السياسة، بينما العكس هو الصحيح؛ فالثقافة لا السياسة هى التى تربط المجتمعات والنسيج الذى ينظم أجزاءها.

إنها باختصار الهدف والغاية والوسيلة، حتى عندما نتحدث عن التنمية التى تعنى بالجوانب المادية وتربطها بالثقافة: فليس القصد أن تكون الثقافة في خدمة التنمية، وإنما هى التى تخدم الثقافة. بكل ما تعنيه من إثراء للوجود الإنسانى بكل مناحيه ومعانيه.

ثم قدم (أحمد أبو زيد) "الثقافات اللاغربية مصدر ثراء للثقافة العربية" الذى قال في مقدمته: "مما يؤخذ على الرعيل الأول من المفكرين العرب الذين أرسوا قواعد التنوير في العالم العربى الحديث أنهم وقعوا أسرى الثقافة الغربية، ولم يعطوا لثقافات العالم الأخرى "الثقافات الإفريقية، وثقافات الشرق الأقصى، والثقافة اللاتينية في أمريكا الجنوبية ومنطقة الكاريبى، وغير ذلك من الثقافات" ما تستحقه من عناية واهتمام رغم وجود علاقات اجتماعية ودينية وثقافية قديمة.

وكانت النتيجة الطبيعية أن خضعت الثقافة العربية لتأثير الثقافة الغربية وحدها؛ مما وضع قيودا على إمكانات تطورها وحرية انطلاقها.

وفى ملخص لبحث قدمه (أنور مغيث) تحت عنوان: "في نقد خطاب الإصلاح الدينى المعاصر" يقول: "ليست حركات الإصلاح الدينى وليدة عصرنا الحديث، بل هى قديمة قدم الاجتماع البشرى نفسه. وهى تنطلق من منطلقين مختلفين: أولهما: الحرص على الدين نفسه. وثانيهما: الحرص على الإنسان والعمل على توفير أسباب السعادة أملا في مزيد من الرقى.

لو نظرنا إلى حركة الإصلاح الدينى في الغرب لوجدنا أن نجاحها يقاس في العادة بإنجازات تمت خارج المجال الدينى مثل: فلسفة ديكارت، وفيزياء جاليليو وتصوير عصر النهضة.

قياسا على ذلك وطبقا لظروف واقعنا الشرقى العربى الإسلامى لو طرحنا السؤال الذى يفرض نفسه: هل يمكن النهوض بواقعنا المعاصر دون الحاجة إلى إصلاح دينى؟ لبدا الجواب بدهيا. (والكلام لا يزال لأنور مغيث)؛ إذ يصعب على أى شخص مهما كان انتماؤه الفكرى أن يتصور إمكانية الاستغناء عن هذه المهمة".

- ثم تأتى الورقة المقدمة من (أحمد عباس صالح) تحت عنوان: "نقد الثقافة السائدة فى العالم العربى"، والتى تحدث فيها عن عرض للثقافات السائدة فى العالم العربى مارا بعصور مختلفة وأحقاب متعددة مرت على العالم العربى والإسلامى بداية من عهد المماليك، حيث يقول: "فى مثل هذا المجتمع الواقع تحت الحكم العثمانى كان العلماء الدنيبون يلعبون دورا جوهريا إلى جانب نقابات الحرف والزعماء المدنيين. حيث كان القرآن والسنة المرجعية الأساسية فى القضاء والمعاملات".

وقد قامت حركة ثقافية تعيد النظر فى التراث وتولع بالموسوعات، مثل فعل الشيخ الزبيدى، الذى كان أستاذا للشيخ الجبرتى. ومشايخ آخرون مثل: حسن العطار، الخشاب. ثم تحدث عن فترة حكم محمد على وتأثره بالسيمونيين فى بناء مصر الحديثة، والذى لم تؤد فترة حكمه - رغم طولها - إلى تغيير جوهرى فى المرجعية الثقافية، حيث كان الاعتزاز التركى بعرقيته أدى فى بعض البلدان الإسلامية إلى الانسلاخ عن الرابطة التركية، وفيه ساد فكر أقرب ما يكون إلى العقلانية وأوشك أن يدخل مداخل التنوير. وكان من أبطاله: لطفى السيد، سعد زغلول، عبد العزيز فهمى، مصطفى وعلى عبد الرازق، محمد حسين هيكل، والعقاد وطه حسين بصفة خاصة.

- وفى مساهمة كويتية قدم (على فهد الزميع) ورقة تحت عنوان: "ثقافة رفض أم ثقافة فعل: نحو خطاب ثقافى جديد". والتى تحدث فيها (على الزميع) عن تحديات الحاضر أمام الثقافة العربية وما يعترض طريقها من مشكلات معاصرة أو تحولات اجتماعية أو اقتصادية، أو أزمات سياسية داخلية كانت أم خارجية، كذلك الثقافة العربية فى مواجهة التطور التكنولوجى والعولمة. كل ذلك فى محاولة منه للإجابة عن تساؤل حول ما يعوق المجتمعات العربية عن اللحاق بركب التقدم؟!

وفى هذا السياق، أرجع الباحث مشكلات الثقافة العربية فى مناحيها المختلفة إلى عدة أسباب منها: فقر الحياة الثقافية، وتركيز العملية التعليمية على التلقين، وبروز ظاهرة التطرف الدينى، والجهل بحقيقة الدين، وتراجع برامج الحركات القومية فى المجالات التنموية، والشعور بالاغتراب، وفشل النظم والتجارب اليسارية والقومية.

ثم يعرض أخيرا لملامح الخطاب الثقافى المنشود: حيث يقول: "من الضرورى العمل على استعادة مصداقية الخطاب الثقافى العربى المفقودة نتيجة التطورات التى شهدتها الساحة العربية". وذلك عن طريق: كسر احتكار الجهات الرسمية، وترسيخ أسلوب الواقعية، والتفاعل مع العصر الحالى والمستقبل، وتأكيد قيم الحوار وحقوق الإنسان، مما يصل بنا فى النهاية أنه لكى نخرج من أزمة تردى الفكر والثقافة لابد من تنشيط حركة النقد الذاتى والتحول إلى ثقافة وفكر العقل.

ويأتى بحث (حيدر إبراهيم على) مركز الدراسات السودانية وعنوانه: "ضرورة لاهوت تحرير إسلامى: تجديد الخطاب الدينى" للتأكيد على الخطاب الدينى وضرورة عملية التجديد والإصلاح الفكرى الإسلامى، حيث تكون بمثابة التراث الدينى نفسه، كذلك تركز على الاختلاف الواضح بين سلطة التفسير والتأويل والبحث عن معنى مقبول.

كما تتحدث الورقة عن نقطة أخرى هى: المقصود من كلمة (لاهوت) بين الرفض والقبول. فهى لا تعنى أكثر من القرآن والفقه. كما أرجع الرفض إلى مجرد حساسية وتأكيد للهوية والاختلاف عن الأديان الأخرى. حيث تموج الساحة الإسلامية بحركات وتنظيمات تعتمد على التعبئة ومخاطبة العواطف الدينية. وينتهى إلى ضرورة تغيير الواقع من خلال مواطن إيجابى يعمل ضمن مجتمع مدنى نشط وقاعدى.

- ويأتى بحث (فيصل دراج) "العلم والدين والتصور التلفيقى" ليؤكد أن الإسلام موروث حضارى جليل ولكن السؤال يقوم على إنتاج إسلام مزعوم يعادى العلم وينهى عن العقلية العلمية. وهو فى ذلك يتحدث عن (محمد عبد السلام) - وهو الكاتب الباكستانى الحائز على جائزة نوبل فى الفيزياء والمعروف بإسلامه - فى تقدمته لكتاب "بيرفز هودبوى" "الإسلام والعلم" يقول: "إن البلاد الإسلامية هى الأشد ضعفا فى المجال العلمى فى العالم كله. وهذا الضعف له أخطار هائلة".

ثم تأتى الورقة لتعطى تعبير: "أسلمة العلوم" صورة عن الإيديولوجيا الدينية المعادية للعلم ولتاريخ العلم فى التاريخ الإسلامى.

ثم يصل بنا إلى أن هذا الشعار شعار تلفيقى؛ فلا هو أثر لتصور دينى قويم ولا هو أثر امتداد لتصور علمى. وسينتهى الإسلام الذى يقول بـ"أسلمة العلوم" إلى فولكلور دينى يحول العلوم لزوما إلى فولكلور علمى إنها الهجنة الكاملة التى تعبر عن مجتمع متداع.

وتبقى فى النهاية ملاحظتان:

الأولى: ليس من المطلوب أسلمة العلوم.

الثانية: ليس المطلوب نسبة الحاضر إلى الماضى بلغة دينية أو غيرها.

- ثم الورقة المقدمة من (نبيل سليمان) "نحو إصلاح ثقافى: نقض ثقافة الطغيان"، وكما يقول: "تنظر مساهمتى إلى الطغيان وعلى مابلغته الألفية الثالثة من كيمياء ديكتاتورية واستبداد".

أما الثقافة فتنظر المساهمة إليها على أنها روح الحضارة. وكما يرى "جونسون": إن أسوأ أنواع الاستبداد هو استبداد الأفكار الذى لا يرحم. ويقرر "دوفرجيه أن": "كل سلطة مفسدة والسلطة المطلقة مفسدة مطلقة".

لكن سرديتنا الكبرى فى حياتنا: ثمة طغيان وثقافة طغيانية ومثقف طغيانى وثقافة نقيض.

- ويقدم لنا (محمود إسماعيل) تحت عنوان: "مشروعية استحضار ابن رشد لترشيد الخطاب الثقافى العربى". فى البداية تتحدث هذه المساهمة عن أسباب اختيار ابن رشد، حيث يقول أحد الدارسين إن شروح ابن رشد فى حد ذاتها كانت إبداعا لا يعلى عليه. فحسب تقديمه فلسفة أرسطو لأول مرة خالصة من شوائب شروح الأفلاطونية، ويرى غيره أنه فيلسوف الإسلام الأول دون منازع بل هو أكثرهم عقلانية. يستحق أن يوصف بأنه (فيلسوف العقل)، ومؤسس منهج "التحليل الاكسيومى"، ورائد حركة الإصلاح الدينى. "المعبر عن إيديولوجيا التنوير"، وأول فيلسوف مسلم نجح فى تقديم نظرية مادية علمية عمقها رؤية جدلية أولية ونعتها "بالمادية العقلانية".

وتشير المساهمة إلى أن فلسفة ابن رشد سبق وجرى الاستناد إليها فى حوار حضارى بين الإسلام والمسيحية واليهودية أسفر عن إثراء لهذين الفكرين، حيث تشبث (موسى بن ميمون)

بفلسفة ابن رشد منهجا ومضمونا. وكذلك فعل (توماس الإكوينى) لتحقيق الغاية نفسها فى هدم اللاهوت الكنسى الأسطورى وتأسيس فلسفة عقلانية.

وتنتهى المساهمة إلى أن الرشدية أنموذج تراثى عقلانى مستنير.

ثم تأتى ورقة (مجدى عبد الحافظ) لتثير بعض "الملاحظات الأولية حول الخطاب الثقافى الرسمى العربى والإسلامى". والتى يتحدث فيها عن عمومية الخطاب العربى وبساطته وغموضه، حيث تتميز الثقافة العربية بتاريخها الطويل؛ مما قد يؤدى إلى الاستعلاء القومى يبرزها الخطاب عندما يتحدث عن توجيه تنفيذ البرامج. لتأتى المعالجات التى يقترحها الخطاب لتؤكد أحادية النظرة التى لا تغلب إلا حلا واحدا، والذى يشجع على الانطواء الجماعى على الذات. مما يعتبر التناقض أبرز سمات الخطاب العربى الإسلامى الرسمى وسيادة نظرة تقنية بيروقراطية مع عدم حرصه على توضيح المفاهيم أو تقديم تعريفات محددة، رغم أنه يعج بمفاهيم شتى يختلف عليها المثقفون أنفسهم. مع فقد المصطلحات العلمية المعاصرة لمحتواه الأصلى. وهو يسوق لنا هذه المساهمة من خلال خطتين رسميتين هما:- كتاب اللجنة الوطنية (لليونسكو) بشأن مشروع خطة العمل الثلاثية للأعوام ٢٠٠٣ - ٢٠٠٦ للمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (إيسيسكو)، ومشروع خطة العمل المستقبلى للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (إليكسو) للأعوام ٢٠٥ - ٢١٠.

- ثم تأتى ورقة بحثية مقدمة من (يحيى الرخاوى) تحت عنوان "كارثة أم كاشفة". والتى تحدث فيها عن مخاطر التسطيح والاختزال وقبول التحدى، فراح يعيد قراءة موقفنا الخاص لقياس كيفية تعلمنا للدرس من خلال اجتهاد يحمد له. وطرح بعض القضايا المطروحة حاليا على ساحة المجتمع العربى والدولى، القضايا الحقيقية مثل: قضية التعليم، وقضية الحرية، وقضية الحروب التقليدية.

وفى النهاية يوضح (يحيى الرخاوى) أنه لا يضيف شيئا جديدا، ولكن الأرجح عنده أن الجدة التى يتصورها فى هذا التناول لا تأتى من ظهور فكرة كانت غائبة عنى أو عن غيرى. لكن الفكرة إذا اقتربت من الوعى حتى لم تعد فكرة فإنها تصبح شيئا آخر.

ثم يأتى بحث (حسن حنفى) ليتحدث عن ثقافة السلطة تحت عنوان: "من ثقافة السلطة إلى سلطة الثقافة". حيث يقول: "مهما بلغت خدمة المثقف فإن السلطة تضحى به بعد أن تستعمله؛ فالسلطة لا تعمل إلا بمنطق الاستمرار والبقاء ضد الخصوم". كما يوضح أن المحاور الثلاثة للنقد الحضارى: المثقف العربى والسلطة، تحرير المرأة، والحداثة وما بعد الحداثة. وينتهى إلى طرح السؤال الضرورى السابق على النقد الحضارى ألا وهو، و"فى أى مرحلة من التاريخ نحن نعيش"؟

ثم يأتى بحث (السيد يس) أستاذ علم الاجتماع السياسى، مستشار مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بعنوان: "الحوار الحضارى العالمى: رؤية ثقافية عربية" ليتحدث فى القسم الأول منه عن حوار الحضارات والمشكلات النظرية والمنهجية والفلسفية وشروط الحوار بين الحضارات المختلفة وإشكاليات الحضارة العالمية المعرفية منها والواقعية. كما تحدث عن التعريفات المختلفة للحضارة، والتى يعد تحديدها مسألة أساسية إن كنا نريد حقا أن نمارس عملية رشيدة لحوار الحضارات. ونحو سياسة ثقافية عالمية استشهد "السيد يس" بمبادرة الرئيس (محمد خاتمى) رئيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية التى أطلقها فى خطابه التاريخى أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة سنة ١٩٩٩م، والتى دعا فيها لتحويل حوار الحضارات من مجرد فكرة يتداولها الفلاسفة والمؤرخون إلى سياسة ثقافية عالمية تتبناها الأمم المتحدة.

- وتأتى الورقة البحثية المقدمة من (عادل السيوى) "دعوه للطيران بلا أجنحة" ليتساءل فى مقدمتها: "هل نبحث حقا عن خطاب ثقافى جديد"؟ حيث يلتهم النظام الواقع بأكمله فى غياب حركة جماهيرية ومؤسسات أهلية فاعلة. وإن الخطر الحقيقى من استمرار عمليات تحويل

النخب والعقول المبدعة إلى قوافل دعاية وتبرير لنظام لا إبداع فيه تلغى قدرة النخب المستقلة على النقد والمواجهة. وردا على تساؤله إرادة تغيير - أم إدارة للتغيير؟! يرى أن نمو إرادة التغيير إلى الحد الذى تتحول عنده إلى قوة ضاغطة نحو الأعلى، فإنها تصطدم منطقيا بإدارة قائمة. تعارض هذه الإرادة؛ لأنها إدانة مباشرة لقصرها، فلا يمكن أن نتوقع تغيرات جذرية لا فى الأداء ولا الخطاب نظرا لغياب القوى والشروط القادرة على فرض أوضاع جذرية مغايرة. وسيصعب الاتفاق على توجه مشترك دون إجراء ملموس. وعلى مستوى حركة المثقف فمن الصعوبة أن نتصور فعل جماعى كبير يحركه المثقفون لعد عقود من انفراط وتشرزم ويتوصل بنا في نهاية هذه الورقة أن الحلول العملية تبدأ بتحديد مجموعة ممثلة تمثيلا جيدا لقطاعات المثقفين المصريين نتولى تلقى مقترحاتهم وتكلف بصياغة تصور مشترك.

- وتتحدث الورقة المقدمة من (قاسم عبده قاسم) "المشروع الثقافى العربى: هل هو حلم قابل للتحقيق. "يرى أن المواهب تعبر من مقومات أى مشروع ثقافى، كما يرى أن التعددية الثقافية تفتقر إليها مجتمعاتنا العربية بشكل عام، وأن اللحظة الراهنة لا يمكن أن تكون هى اللحظة الدائمة. ويصل من خلال تساؤلاته إلى أن التغيير هو السنة الأساسية فى حركة الإنسان فى الكون، والذى يجب أن يكون فعل إرادة وليس مصيرا محتوما، وإن التغيير يكون أفضل ونحن فى موقع الفاعل عن موقع المعقول به.

- البحث عن خطاب ثقافى جديد "حرية الإبداع وحقوق الإنسان"، ورقة هامة قدمها فتحى عبد الفتاح حيث يتحدث عن الخطاب الثقافى من خلال حقوق الإنسان، أو حق المثقف المصرى والعربى فى الحصول على ثقافة عصرية وفى حرية التعبير والاتفاق والاختلاف، حق فى اختيار نظام حكمه، أسلوب حياته، حقه فى أن يسافر أو يهاجر، أو حقه فى رعاية صحية أو حماية قدراته على الابتكار.

لقد استطاعت النخب التنويرية الأولى أمثال: محمد عبده والكوكبى، لطفى السيد، قاسم أمين، طه حسين، أن تشكل صياغة للنهضة اعتمدت على إخضاع التراث لروح التصور العلمى وصاغت وعيا بالهوية.

إن البحث عن مشروع ثقافى عربى لابد أن يبدأ بالبحث عن إجابات لهذه الظواهر. فهو - كما يقول (فتحى عبد الفتاح) - ليس صراعا بين التراث والمعاصرة أو بين الأنا والآخر، وإنما هو عدم القدرة على القفز خلف أسوار التابوهات لاعتماد العقل وحده أساسا للتفكير، والعمل وحده أساسا للدخل والثروة.

وأخيرا ينتهى إلى أنه من المؤكد أن رياح التغيير التى تهب على العالم المعاصر لن تسامح أو تحنو على من يأخذون موقف المتفرج اللاهى أو من يتمتعون بحالة الرضا الغبى عن الذات.

وهكذا - من خلال أوجه متعددة وجوانب كثيرة تمت مناقشة الخطاب الثقافى الجديد وما يتضمنه من قصور من أجل مواجهتها للاستعداد إلى آفاق المستقبل والانتقال بأنفسنا من عوائق الحاضر وقيود الماضى.

فصول . نت

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

المواقع النقدية :

عبر التاريخ لعب النقد دوره في إثراء الحركة الأدبية والفكرية وتطويرها. ولعل التراث العربي فكرا وأدبا اعتمد على النقد مؤسسا ومصاحبا؛ إذ يظل النقد هو المعيار الحاكم لتطور الفكر، والدافع الأساس لارتياد أفق التجريب بوصفه بنية تؤسس لما هو قائم ، وتدفع نحو ما هو غائب .

وفي ظل تعاظم المعرفة ، وتطور المعلوماتية على نحو لم يسبق له مثيل عالميا ، تكون الحاجة أكثر إلحاحا لتأسيس نقدي يقارب ويكشف ويستكشف ، وبخاصة على المستوي العربي الذي يشهد ما يمكن تسميته بأزمة النقد ، والتي يسهم فيها على نحو ما تغير أدوات المعرفة ووسائلها؛ فقد أصبحت تعتمد بشكل كبير على التكنولوجيا ووسائل الاتصال المعاصرة .

وعلى صفحات الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) ، تأتى ـ على استحياء ـ بعض مواقع النقد الأدبي ، أقسامًا من خلال مواقع أدبية ، ولا يكاد يوجد موقع نقدي متخصص خالص، وهو ما يشير إلي واقع النقد العربي من جهة ، وإلي أهمية العمل على تأسيس الحركة النقدية والفكرية العربية على صفحات الإنترنت من جهة أخرى ، باعتبار ما لأهمية ذلك من أدوار تساهم في طرح الفكر العربي والهوية الثقافية والحفاظ عليها في ظل المد العالمي الحادث ، ومن المواقع التي تعرض للنقد العربي علي شبكة الإنترنت، المواقع الآتية :

- **تحليل العمل الأدبي:**

http://www.geocities.com/farraj17/index.html

وهو موقع تعليمي (شبه مدرسي) ، يُقَسَّم إلى عدة صفحات داخلية بعناوين عامة على النحو الآتى :

تعريف التحليل الأدبي – أنواع التحليل الأدبي- مبادئ تحليل النص الأدبي- القصة (تعريفها- أقسامها ....)- المقالة (تعريفها- أنواعها- خصائصها ....)- المسرحية (تعريفها- عناصرها ....) .

- **اتحاد الكتاب العرب:**

http://www.awu-dam.org

موقع متخصص في الأدب ، أسسه اتحاد الكتاب العرب بسوريا ، ويضم في أقسامه قسما بعنوان (الدراسات) يحوى ما يقرب من ١٩٩ دراسة نقدية في الشعر، والقصة، والرواية، والتنظير النقدي ...... الخ ، نشرت بين عامي ١٩٩٩ و٢٠٠٣م ، لنقاد عرب .

- **جهة الشعر :**

http://www.jehat.com/arabic/shear.htm

وهو موقع متخصص في الشعر ، وعلى هذا الرابط تأتي دراسات نقدية عديدة عربية ومترجمة لنقاد كبار على الساحة النقدية . وإن كانت الدراسات التي يحويها الموقع تميل في مجملها إلى التنظير أكثر من اعتمادها على تقديم نماذج تطبيقية ، وإن كان بعضها دراسات جادة ولها أهميتها في التأسيس للفكر النقدي العربي .

- **المبدعون العرب :**

http://www.arabiancreativity.com

موقع تصنيفي لكثير من المبدعين العرب ، وتحت عنوان (الأدب) تأتى أسماء مرتبة ترتيبا أبجديا ، وعند الدخول عليها يأتي التعريف بها ، وعرض لمنجزها النقدي ، الذي يمكن استعراضه عند الضغط عليه .

- **مجازات :**

http://www.majazat.maroc.to/premiere.htm

موقع الشعر المغربي ، وتحت عنوان (مقالات) تأتى مجموعة من الدراسات النقدية التطبيقية في الشعر المغربي ، وهو ما يسهم في الكشف عن حركة الأدب والنقد في المغرب العربي .

- **نقد الشعر :**

http://www.majazat.maroc.to/premiere.htm

وهو قسم من أقسام موقع الشعر المغربي (مجازات)
http://www.majazat.maroc.to/premiere.htm. □

- **موقع محمد أسليم :**

http://aslimnet.free.fr/editions/index.htm

موقع خاص بالأديب المغربي محمد أسليم ، وتحت عنوان (دراسات ومقالات) تأتى مجموعة من الدراسات النقدية في الشعر والرواية والمسرح ، وتحت عنوان (ترجمات) تأتى مجموعة من الدراسات النقدية والكتب المترجمة في الأدب والفن بنصوصها الكاملة .

- **شاكر لعيبي :**

/http://www.geneva-link.ch/slaibi

وهو موقع خاص للأديب شاكر لعيبي ، ويضم أقساما عديدة، منها (دراسات) الذي يحوي دراسات نقدية للأديب نفسه .

- **أدب الأطفال :**

http://www.adabatfal.com/adabatfal.html

موقع مهتم بأدب الأطفال شعرا ونثرا ، ومن بين أقسامه قسم بعنوان (مقالات) يحوى ٣٤ مقالة نقدية تدور حول أدب الأطفال تنظيرا وتطبيقا .

- **الزومال :**

http://www.zomal.com/zomale.html

موقع أدبي عام ، ويضم مجموعة من الدراسات النقدية المتنوعة لنقاد عرب .

- **الذاكرة الثقافية :**

http://althakerah.net/main.php

وهو موقع مهتم بالأدب والثقافة والفكر والفلسفة ، وبه قسم بعنوان: (ذاكرة الفكر) يضم نصوصا فلسفية ودراسات نقدية لكتاب ونقاد عرب .

- **أصوات معاصرة :**

/http://www.aswat.4t.com

موقع مهتم بالأدب المعاصر ، به أقسام عديدة ، من بينها قسمان :

- أحدهما بعنوان (دراسات أدبية) ويضم مجموعة من الدراسات المطولة .
- والثاني (كتاب الشهر) ويضم نصوصا كاملة لدراسات نقدية مطولة في الشعر والمسرح والقصة والرواية .

- **تيريج :**

http://www.tirej.com/erebi.htm

موقع كردى يهتم بالأدب الكردي إبداعا ونقدا ، وتحت عنوان (سجالات) تأتى مجموعة من الدراسات النقدية عن سليم بركات وغيره من أدباء الأكراد في العراق .

- **المسرح دوت كوم :**

/http://al-masrah.com/arabic

وهو موقع متخصص في الدراسات النقدية الخاصة بالمسرح ، تحت عنوان (دراسات) تأتى مجموعة من الدراسات النقدية العربية والمترجمة في المسرح .

- **مسرحيون :**

/http://www.masraheon.com

وهو موقع متخصص أيضا في المسرح ، ويضم العديد من الدراسات النقدية حول المسرح ، تحت عنوان (مقالات مسرحية).

- **القصة العربية :**

http://www.arabicstory.net/index.php

موقع متخصص في القصة العربية ،ومن بين أقسامه قسم بعنوان (الدراسات النقدية) يحوى دراسات نقدية حول القصة من ٢٢ دولة عربية .

- **القصة العراقية :**

http://www.iraqstory.com/index.html

موقع متخصص في القصة ، إبداعا ونقدا ، ويشتمل على دراسات نقدية عديدة ، عربية ومترجمة ، إضافة إلى قسمين :

قراءات نقدية : وتشتمل على دراسات نقدية لأعمال إبداعية (نقد تطبيقي).

تحليلات نقدية : ويحوى دراسات نقدية عامة حول القص ونقد القصة .

- **رابطة أدباء الشام :**

http://www.odabasham.org/index.htm

حيث يوجد قسم بعنوان (نقد أدبي) يضم مجموعة من الدراسات النقدية التطبيقية في الشعر والرواية والمسرح .

- **المنشاوى :**

http://www.minshawi.com/outsite/800.htm

حيث يضم الموقع ٣٧ دراسة نقدية مطولة بعضها نصوص لكتب كاملة .

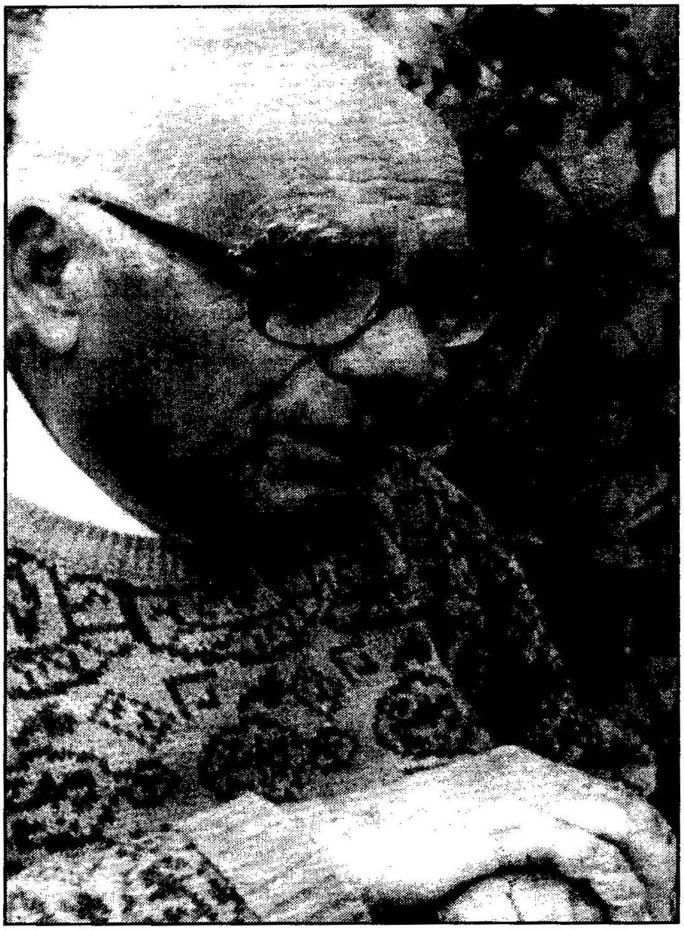
وإن كانت هناك مواقع أخرى تهتم بالنقد ، تتمثل في الإسهامات التي تأتي عبر المنتديات الأدبية بوصفها متابعة نقدية لما ينشر عبر صفحات هذه المنتديات من كتابات أدبية لهواة ومتخصصين ونصوص أدبية للغير ، فإنها لا تعد من باب النقد الذي يؤسس حركة ؛ ذلك لأنها تحتكم في غالبيتها للآراء الانطباعية من قبل مختصين وغير مختصين ، وإن كانت ترد في بعضها نصوص نقدية جادة ، وإن على قلة .

في الأعداد القادمة :

التراث العربي على النت .
مواقع الأدباء الشخصية .
مواقع الشعر والشعراء (٢) .
المنتديات الأدبية .

شخصية العدد

مصطفى ناصف



مصطفى ناصف: قراءة أولى

حسن البنا عز الدين

كتب مصطفى ناصف : ببليوجرافيا
وملاحظات حول ناقد معاصر

سامي سليمان

مصطفى ناصف: قراءة أولى

حسن البنا عز الدين



لا يستطيع أحد أن ينكر أهمية مصطفى ناصف وفضله على دراسة الأدب العربي القديم والحديث، وهو جدير حقا بأن يكون شخصية العدد في مجلة فصول العتيدة التي أسسها أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في بداية الثمانينات من القرن الماضي ومعه كوكبة من أساتذة الأدب العربي مثل الدكتور جابر عصفور والدكتور صلاح فضل. وقد شرفت بالكتابة في هذه المجلة منذ العدد الثاني منها بتشجيع من أستاذي الدكتور عز الدين. وها هي المجلة ذاتها تتخذ ثوبها الثالث تحت إشراف الدكتورة هدى وصفي.

وقد أسعدني الحظ أن ألتقي للمرة الأولى بأستاذي الدكتور مصطفى ناصف قبل ما يقرب من ثلاثين عاماً؛ إذ كان يدرسنا مقرر تحليل العمل الأدبي في السنة التمهيدية للماجستير في ١٩٧٥. وقد أخذت بروح الأستاذ الثائرة والحيوية والمتمردة والساخرة والغامضة في الوقت نفسه. وقد انتهيت لتوي من كتابة مقالة شخصية عن الأستاذ لتنشر في إحدى الملاحق الأدبية السيارة. كما أنني كتبت عنه غير مرة في داخل كتبي وأبحاثي وناقشت آراءه واعتمدتها بوصفها من أبرز

وجهات النظر المعاصرة في موضوعاتها المختلفة. بل إن مقالة لي تنشر في العدد الراهن من فصول تشمل تناولاً مفصلاً لبعض أعمال الأستاذ وآرائه في موضوع النقد الثقافي. ولهذا كله أجدني مسوقاً مرة أخرى إلى أن أجعل مقالتي الراهنة جامعة بين البعدين الشخصي والموضوعي في النظر إلى الأستاذ وأعماله.

من هنا كذلك جعلت عنوان مقالتي ''مصطفى ناصف: قراءة أولى'' على الرغم من أنها قد تكون القراءة العشرين. هي إذن قراءة أولى لأنني عندما شرعت في وقت محدود للغاية في إعادة قراءة ما عندي من كتب له وجدت أنني تحدثت مؤخراً عن بعضها بشكل مفصل، وبعضها الآخر ليس تحت يدي، ولكنه أقل من النصف على كل حال. والأستاذ يستحق دراسات مفصلة، ولعلني أغري أحد طلابي بكتابة أطروحته عن الأستاذ. كذلك فإن الدراسات التي كتبت عنه حتى الآن جد قليلة، ومعظمها أقرب إلى أن يكون مستفَزًّا (بفتح الفاء) ومستفِزًّا (بكسرها) كذلك. وهكذا سوف تكون قراءتي الراهنة أشبه بالتعريف الخاص بأعمال الأستاذ، و'نثر' بعض الملاحظات التي تعن لي في أثناء قراءة هذه الأعمال، تمهيداً لتناول مفصل، أقوم به أو يقوم به بعض زملائي ممن يعد نفسه تلميذاً للأستاذ.

كتب مصطفى ناصف في بدايات منشوراته عن الصورة الأدبية كتاباً شاع بين الباحثين المعاصرين بوصفه من أوائل الكتب التي تناولت موضوع الصورة قبل أن يلهج به كثير من الأكاديميين وغير الأكاديميين. ولكنه كان، باعتراف الأستاذ، كتاباً لا يحسب له في عداد أعماله الرصينة التي تلت ذلك الكتاب، مثل كتابه عن مشكلة المعنى في النقد الحديث، ونظرية المعنى في النقد العربي، ودراسة الأدب العربي، ورمز الطفل: دراسة في أدب المازني. وهذه هي الكتب التي يمكن أن ننظر إليها بوصفها ممثلة للمرحلة الأولى من كتابات ناصف. وقد صدرت كلها في مصر بين أواخر الخمسينيات وأواخر الستينيات من القرن الماضي. وقد أعيد نشر بعض هذه الأعمال في بيروت، وخصوصاً دراسة الأدب العربي، ونظرية المعنى في النقد العربي.

أما المرحلة الثانية فيمكن أن تشمل كتبه: قراءة ثانية لشعرنا القديم، الذي صدر في بيروت لحساب الجامعة الليبية في أوائل السبعينيات، وكتباً أخرى مثل اللغة بين البلاغة والأسلوبية، وصدر عن النادي الأدبي الثقافي في جدة في ١٩٨٩، وطه حسين والتراث عن النادي نفسه في ١٩٩٠، وأظن أن كتابه خصام مع النقاد صدر عن النادي نفسه في الحقبة نفسها. ولكن كتابه صوت الشاعر القديم، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٩٢. كذلك هناك ثلاثة كتب صدرت له في سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، أولها اللغة والتفسير والتواصل في ١٩٩٥، ومحاورات مع النثر العربي، في ١٩٩٧، والنقد العربي: نحو نظرية ثانية في ٢٠٠٠. ونشر في القاهرة كتابه: ثقافتنا والشعر المعاصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠).ولعل آخر كتابين نشرهما هما نظرية التأويل (النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠٠٠)، وبعد الحداثة: صوت وصدى (النادي الأدبي الثقافي بجدة ٢٠٠٣). بالطبع للأستاذ مقالات مختلفة نشرها هنا وهناك، وموضعها في الثبت الببليوجرافي الذي يجب أن يصحب هذه المقالة، وإن لم يكن تحت يدي الآن.

والنظرة العامة إلى أعمال الأستاذ يمكن أن تلاحظ بسهولة أن كتابين فحسب من كل هذه الأعمال، هما قراءة ثانية، وصوت الشاعر القديم، وبينهما حوالي عشرين عاماً، كرسهما صاحبهما لتحليل نصوص كاملة من الشعر الجاهلي. ولكن من الحق أن نلاحظ أن الأستاذ كان مشغولاً بالنصوص الشعرية في معظم أعماله، واستشهد بقصائد للمتنبي وغيره في أعمال أخرى، ومع ذلك فإن هذه الاستشهادات والاقتباسات لنصوص شعرية قديمة بخاصة، كانت في سياق مناقشات أخرى لقضايا تختص بكيفية فهم النصوص من قبل الآخرين ومن قبل الأستاذ نفسه. ومن الشائق أن نلاحظ أن نصوص قراءة ثانية وصوت الشاعر القديم هي هي تقريباً، وقد شاء المؤلف أن يعود

إليها ويقرأها من جديد في ضوء جديد. وهذه، من ثم، تجربة فريدة في حد ذاتها، جديرة بأن يلقى عليها الضوء هنا.

اهتم مصطفى ناصف بمسألة المعنى ونظام الكلمات كما نستخدمها في سياق اللغة والشعر والنثر اهتماماً مركزيًّا، وكان وعيه الثقافي المعاصر أساساً لكل هذا الاهتمام. وقد انطلق في كل هذا من ثقافة لصيقة بالتراث العربي القديم وثقافة نقدية غربية معاصرة، وخصوصاً كما تتمثل عند الناقد الإنجليزي إيفور أرمسترونج ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) الذي يبدو أن ناصفاً يكن له احتراماً وتقديراً ملحوظاً في كتاباته من أولها إلى آخرها. كذلك خرج ناصف من عباءة أمين الخولي وطه حسين وعباس العقاد، وظل مخلصاً لهؤلاء في أعماله وإن اختلف مع العقاد في بعض التفصيلات. بالطبع ظهرت أسماء أخرى مهمة في مجال النقد الأدبي والتأويل والفلسفة في أعمال ناصف المتأخرة، سوف نشير إليها أدناه، ولكن الأسماء الأولى ظلت موجودة حتى الآن.

ولا شك أن العودة إلى ريتشاردز (ومعه ت. س. إليوت)، وإلى طه حسين، على نحو خاص، جديرة بالكشف عن جذور الفكر النقدي عند مصطفى ناصف. أما الشخصية الأخرى التي شغل بها ناصف منذ أول يوم حتى الآن فهو عبد القاهر الجرجاني وكتاباه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. ولكن في حين يمكن بيان تأثر ناصف بريتشاردز وإليوت وطه حسين دون عناء فإن دور عبد القاهر الجرجاني في السيرة العلمية لناصف دور جوهري وإشكالي في الوقت نفسه. فهو يكاد يكون، إلى جانب طه حسين، أهم شخصيتين في عقل ناصف وقلبه معاً.

ولست هنا في مقام استكشاف جوانب التأثير المكنة لأساتذة ناصف القدماء والمعاصرين على السواء عليه فهذا عمل يستلزم فحصاً دقيقاً لأعمال الأساتذة ومقارنتها بأعمال التلميذ/الأستاذ. ومهما يكن من أمر، فسوف أعطي بعض الملاحظات حول تلك العلاقة وخصوصاً موقف ناصف من عبد القاهر الجرجاني في كتبه الأولى وفي كتبه الأخيرة.

كانت دراسة الصورة في النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث، ودراسة مشكلة المعنى في النقد الحديث توطئة منهجية للاهتمام بمسألة المعنى في النقد العربي القديم، وخصوصاً في المجال التطبيقي؛ أي الشروح والتفسيرات، كما يشير ناصف في مقدمة كتابه عن نظرية المعنى. فقد حاول، كما يقول، أن يقدم في أعماله الثلاثة الأولى مجموعة مترابطة من الأفكار.

لنأخذ مثلاً الفصل الأول من نظرية المعنى، وهو بعنوان 'نظام الكلمات'. يدافع ناصف في الصفحة الأولى من هذا الفصل عن 'صلتنا العاطفية' بجانب كبير من التراث وتعرضها لما يشبه التفكك جراء إهمال الباحثين المتقدمين لمسألة المعنى إهمالاً لا يمكن الدفاع عنه بسهولة، على الرغم من وعيه بأن أولئك الباحثين أخذوا، من أجل استيضاح مسألة المعنى، يدرسون أصول الفهم في مناطق كثيرة منها النحو وأصول الفقه ومبادئ التفسير القرآني بالإضافة إلى البلاغة والنقد الأدبي، مما يحتاج إلى تعقيبات كثيرة على حد تعبير المؤلف، وخصوصاً في النقد العربي حيث يكتنف الخبرة بالمعنى في هذا النقد ضباب واستعمالات غير دقيقة. وهنا يشير ناصف إلى أن عبد القاهر الجرجاني يكاد يكون الوحيد الذي استوقفته روح العلم الحذرة [وهي روح تميز بها ريتشاردز بصورة أساسية في سياق المعنى كذلك] من أجل مراجعة هذه الظاهرة. وإذا صح أن كثيراً من آرائه أصبح يناقض فلسفة الفن المتداولة، كما يذكر ناصف، فإن ذلك لا يغض من شأنه، ويبقى دائماً ذا مكانة وتقدير لأنه أكثر نقاد اللغة العربية شعوراً بما في لغة النقد الأدبي من غموض. وقد انتهى عبد القاهر، بعد مراجعة استعمال المتقدمين لعبارات غامضة فضفاضة إلى ما يشبه نظرية خاصة في تنظيم الكلمات أو في معنى العبارة الأدبية.

انتهى عبد القاهر، فيما يرى ناصف هنا، إلى أن النحوي يهتم بمستوى من المعنى أقل نضجاً وتعقداً وكمالاً من مستوى الشعر. ومن أجل ذلك داخله كثير من الشك في قدرة النحو

المتواضعة على التعرف على مستويات المعنى، اللهم إلا إذا أدخلنا تعديلاً أساسياً على مفهوم النحو. ذلك أن النحوي 'التقليدي' كان مشغولاً على الإجمال بفلسفة خاصة؛ هي أن ينقل فكرة الصانع أو الخالق من مجال الفلسفة والكلام إلى مجال اللغة. فإذا نحن نظرنا إلى اللغة في ضوء فكرة الأغراض أو المقاصد المتغيرة باستمرار وجدنا أن تصور اللغة أو فلسفتها يحتاج إلى تعديل أساسي، كما يذكر ناصف. ولكن عبد القاهر، كما يؤكد ناصف نفسه، لم يستطع أن يبلغ هذا المستوى في هدم مفهوم النحو للعبارة أو المعنى الجزئي. ولكنه لاحظ، على الإجمال، أن الشعر يبدو عليه طابع الجهد الشخصي في التعبير. وهو من أجل ذلك يستحق البحث. وعلى الرغم من أن عبد القاهر، في نظر ناصف، يذلل الأساليب المتفق عليها، ويستخرج ما فيها من قوة كامنة، فهو، أي ناصف، مضطر إلى أن يتتبع عبد القاهر بدلاً من أن ينفخ في كلامه حيث يختلط بغيره دون منفعة، على حد تعبير ناصف نفسه. وهنا كذلك يؤكد ناصف أن ليس معنى جهد عبد القاهر هذا أن معنى الصياغة في التركيب النثري يختلف، وفقاً لعبد القاهر، في جوهره عن المعنى في التركيب الشاعري. لا، فالمعنى النحوي (أو النثري) باق ولكنه أزهى قليلاً أو كثيراً في الشعر. هذه هي خلاصة الكتاب (أي كتاب دلائل الإعجاز للجرجاني) بكل تعقيداته الظاهرية واستطراداته، كما يقول ناصف.

والواقع أن هذه العبارات القوية التي صاغها ناصف في صالح عبد القاهر وضده في الوقت نفسه، في مطلع نظرية المعنى، كانت كفيلة بتجاوز عبد القاهر وعمله، أو حتى الإبقاء عليه في الفصل الأول من نظرية المعنى، أو حتى في هذا الكتاب كله. ولكن الحقيقة أن ناصفاً صنع بعد ذلك بما يقرب من عشرين سنة نظرية ثانية للنقد العربي، من خلال كتابي عبد القاهر فحسب. وقد فعل ناصف هذا وهو على وعي بكلامه الإشكالي حول عبد القاهر في أعماله الأولى. وبالطبع قد تقول إن من حقه، ومن حق أي إنسان، أن يفعل هذا. هذا صحيح. ولكن العلاقة بين ناصف وعبد القاهر تبدو أكثر جدلاً وإشكالاً من هذا الحق الموفور لكل أحد. فما فتئ ناصف يعود، في أعماله كلها تقريباً، إلى كتابي عبد القاهر ويستخدم الأمثلة الشعرية نفسها التي استخدمها عبد القاهر ويعيد تفسيرها في مقابل تفسير عبد القاهر لها أو بشيء من الاتفاق معه.

وهكذا راح ناصف يكشف عن كيف أن تنظيم الكلمات عنصر مهم في جماليات الاستعارة وفي توضيح ما نسميه عمود الشعر العربي على الإجمال. وقد لاحظ عبد القاهر ذلك بطريقته، ومن خلال ملاحظته أن الاستعارة ترتبط بالمبالغة، وفي ضوء تفهم التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تكوين الاستعارة، في الوقت نفسه، بالإضافة إلى فتنته بفكرة الترابط المعقد، في مقابل التركيب الأبسط في النثر، لكن دون أن يعني ذلك التفات عبد القاهر إلى الربط بين نظام الكلمات والإيقاع في الشعر، وإن كان ذلك ممكناً دون وعي منه. ومن هنا يبدو بحث عبد القاهر غريباً على آذان المحدثين أو عقولهم، كما يقول ناصف.

يلح ناصف على بيان وعي عبد القاهر بأن النحاة واللغويين مولعون بحصر النشاط اللغوي في قواعد تحفظ وتطبق، في حين أن معاني التراكيب في الشعر لا يمكن أن تحصر تماماً. والحق أن هذا الكلام، كما ترى، مبني على تصور لغوي قال به اللغويون العرب، وخصوصاً أبو علي الفارسي وتلميذه ابن جني في الخصائص، ومن بعدهما الزمخشري الذي اهتم به ناصف في بعض دراساته العليا. كذلك يمكننا أن نجد هذا النظر إلى اللغة مسيطراً، من خلال فرديناند دي سوسير منذ وفاته في الثلث الأول من القرن العشرين حتى نهاية القرن تقريباً.

واللغويون العرب المعاصرون ممن يهتمون بالشعر بخاصة يتهمون عبد القاهر بأنه أخذ كل أفكاره من ابن جني، وأن مكانة عبد القاهر تتضاءل أمام قراءة ابن جني. وهذه قضية شائكة بعض الشيء. فالحقيقة أن عبد القاهر يصرح في نهاية دلائل الإعجاز بأنه لم يكن ليصل إلى ما وصل إليه

لولا إمعان الفكر وتدقيق النظر فيما قاله العلماء قبله (ليس فقط في علم الفصاحة والبيان بالضرورة)، ولولا من يرجع طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي. ولكن هذا لا يبدو أنه يرضي عشاق ابن جني المعاصرين. وقد يكون معهم بعض الحق وخصوصاً أن عبد القاهر ذكر أبا الفتح عثمان بن جني مرة واحدة في أسرار البلاغة، مخالفاً إياه في تأويل بيتين لأبي نواس وتشبيه أبي الفتح بيتاً للفرزدق (أخذنا بآفاق السماء عليكم ... البيت، أو بيت المتنبي: واستقبلت قمر السماء ... البيت) بهذين البيتين لأبي نواس (وإذا الغزالة في السماء ترفعت... البيتان). كما أن محقق دلائل الإعجاز محمود شاكر رحمه الله أورد فصلاً (ص٥٦٤-٥٦٥) جد قصير، ملحقاً بالكتاب وهو مشابه لإشارة الأسرار، وعنوانه "إن كان أبو الفتح بن جني قال ما قال في قول المتنبي (وفيها قيت يوم للقراد)، مقارناً إياه ببيت للحطيئة، ومستطرداً إلى فهم آخر لابن جني لبيتين للمتنبي والبحتري والموازنة بينهما بالطريقة نفسها، مما يؤدي به، حسب عبارة عبد القاهر، إلى ما سخف من الرأي.

لا شك أن عبد القاهر الجرجاني، اجتهد في إعطاء صورة خاصة لفهمه مسائل الشعر واللغة والإعجاز، ولكنه غاص في بحور من سبقه، مثل ابن جني وغيره، وإن لم يعترف ببعض هؤلاء بصورة ترضي أنصار ابن جني من المعاصرين. وإن كان من الواضح بعض الوعي لدى عبد القاهر بمفارقة سابقيه، ومحاولة تجاوزهم. وهذه هي طبيعة العلم أحياناً، وخصوصاً لدى من يعتقد أنه يأتي بجديد في حقله. بالطبع هناك طريقة دي سوسير، وهي الاعتراف بسبق السابقين إلى اكتشاف بعض الحقائق، ولكن المهم هو إعطاء هذه الحقائق قيمتها الملائمة، في ضوء جديد. وهذا هو سبيل ناصف مع معاصريه، وقد أشار في فصل 'نظام الكلمات' هذا (ص٢٢) أن الملاحظات المتناثرة التي تصور رغبة اللغويين في النفاذ إلى معاني الأساليب واستعمالاتها قد برزت في الخصائص لابن جني، في فصل عقده بعنوان مشابهة معاني الإعراب معاني الشعر. ويؤكد ناصف هنا كذلك أن هذه المعاني وردت كذلك على لسان أبي علي الفارسي الذي أفاد من خبراته وطريقته عبد القاهر. وناصف يعطي سيبويه مكانة في هذا السياق. وسيبويه كان رائد النحاة الذين حاولوا التعليل لكل ما وقفوا عنده من شئون العبارة. وكان سيبويه يقول وليس شيء فيما يضطر إليه العرب إلا وهم يحاولون به وجهاً من المعنى.

يشخص ناصف المشكلة هنا بأن اللغويين المتقدمين لم يشأوا أن يدرسوا اللغة العربية في ضوء تطور تاريخي منظم، وظلوا يتصورون أن هناك تنافياً بين الوحدة والتغير. ويدل أسلوب عبد القاهر على مدى ما يعانيه مؤلف عميق الثقافة؛ فأسلوبه ذو الجمل الطويلة المتداخلة يصور مدى الكلفة التي يتجشمها مثقفو تلك العصور، ومدى إخفاقهم في إحراز عمود اللغة الفصيحة. وهكذا يشفع بعد اللغة عن بعض مقوماتها الأسلوبية والجمالية الأولى للحديث عن الجانب اللغوي فضلاً على الجانب الفني من التراكيب.

كذلك يستوفي ناصف معالم أخرى من فكرة نظام الكلمات في حياة الفكر الإسلامي من خلال نظرة إلى كتب البلاغيين الذين وافقوا النحاة على أن نظام العبارة في الشعر هو نظامها في النثر، إلا أن يكون للوزن ضرورات أو آثار سارة في الأذن. ومع ذلك فإن اهتمام البلاغيين والنحاة في هذا الشأن لا يفسر كل بواعث الاهتمام بفكرة تنظيم الكلمات. وهنا يصبح الالتفات إلى أرسطو وبعض آرائه في النحو وغيرها من المسائل التي رآها ضرورية في البلاغة.

ثمة فكرة أخرى مهمة ذات بعد مقارن لمسألة تنظيم الكلمات في بيئة النحاة والبلاغيين. وهذه الفكرة هي أن البيئة الفنية الإسلامية في زمن عبد القاهر، أي القرن الخامس الهجري، كانت تعين ذا العقل البصير على التفكير في الموضوع نفسه. ذلك أن الزخارف الإسلامية في إيران بخاصة بلغت حينئذ أوجها، وهي الظاهرة المعروفة في تاريخ الفنون باسم الأرابيسك. وقد استنتج مؤرخو

الفنون الإسلامية المعاصرون أن الزخرفة الإيرانية أكثر تنوعاً وأعظم تركيباً منها في الطرز الإسلامية المغربية، وهي تدل على عمق تفكير ومسحة علمية تبز المسحة الآلية المملة في بعض الرسوم المغربية. يرى ناصف أن هذه الإشارات، على إيجازها، مفيدة في بيان الذوق الفني لبعض المتحدثين في تنظيم الكلمات مثل ابن رشيق وعبد القاهر.

يذكر ناصف أن مسألة تنظيم الكلمات كانت أيضاً شغل المتحدثين عن بلاغة القرآن الكريم بخاصة، على اختلاف مقاصدهم بين النظر إلى العبارة القرآنية بوصفها مخالفة لطريقة الجملة أو العبارة عند العرب في شعرهم ونثرهم، وبين النظر إلى العبارة القرآنية من جهة روعتها، وأجزائها، وما تنطوي عليه من إيجاز أو حذف، أو توكيد أو تقديم، ومنهم عبد القاهر الذي يعرض ناصف هنا لخلاصة موقفه من بلاغة العبارة القرآنية، ورفضه مفهوم الصرفة.

ولكن الشيء المهم هنا أن ناصفاً يصر على التشكيك في الجانب الاستاطيقي من شرح عبد القاهر معنى العبارة حتى مع قيمته الذاتية إذا قورن بالدراسات الحديثة. وإصرار ناصف على هذا التشكيك نابع من وقوفه على تأثر عبد القاهر بالطريقة البصرية التي لا تحترم فردية المعنى احتراماً كبيراً، وتحاول باستمرار أن تدخل النصوص المختلفة في إطار واحد، ونظام شامل، يدين بفكرة الأغلبية ويخضع 'الأقليات' لها في قسوة. البصري لا يعطي استقلالاً للنص، وعلى خلاف ذلك طريقة الكوفيين، كما يقول ناصف، راجعاً بعبد القاهر إلى تصور اللغة في قواعد، لا تجدي سوى في تعلم الأجانب إياها. ويعترف ناصف بأنه لا يريد أن يغض من عمل عبد القاهر، ولكن الفرق بين اللغة وفلسفتها والأستطيقا اللغوية لم يكن متماسكاً في عقل عبد القاهر فضلاً على من هم دونه.

ومهما يكن من أمر، فإن لهجة الانتقاد ضد عبد القاهر تتضح في هذه الصفحات من نظرية المعنى بشكل قوي (انظر ص٣٢-٣٤، من طبعة دار الأندلس، بدون تاريخ). ولكننا نستطيع أن نقارن بين كلام ناصف هنا وتعليقه على تعليق عبد القاهر على بيت البحتري (وكم ذدت عني من تحامل حادث... البيت) بتعليقه على البيت نفسه بعد ربع قرن تقريباً وفي سياق 'النحو والسلطة' في كتابه النقد العربي نحو نظرية ثانية (٢٠٠٠، ص٣٠). في الموضع الأول ينتهي ناصف إلى أن المعنى نفسه من حيث هو نشاط لا يستوقف عبد القاهر في كثير. أما في الموضع الأخير (ص٣٦) يرى ناصف أن كل شيء في دلائل الإعجاز ينبض بفكرة السلطة، كما يرى (ص٣٧) أن فلسفة الكلمة في دلائل الإعجاز فلسفة اجتماعية، تنطوي على معنى ثقافي في أبحاث البلاغة كلها. وهذا بعض ما ذكرناه آنفاً عن دور عبد القاهر في كتابات ناصف.

ينهي ناصف فصله المثير هذا عن نظام الكلمات، وهو يمكن أن يكون نموذجاً ممثلاً لكثير من كتابات ناصف في كل مراحله، بالإشارة إلى أن 'الفاعل' النحوي في الأبيات التي يستشهد بها عبد القاهر ليس واضحاً تماماً، ذلك أن العلاقة بين المتكلم والمخاطب، عند عبد القاهر، علاقة تتضمن غالباً قدراً من الاتهام والإنكار. وقد يكون المخاطب عالماً متجاهلاً، مقرًّا يدعي الإنكار. وحينئذ يجيز عبد القاهر لنفسه القول في سبيل تذليل الخصومات التي تطالعنا في كل مكان من كتاباته. فكل شيء عند عبد القاهر اتهام أو إنكار حقيقي أو تخييلي أو تظاهر وإخفاء. وبعبارة أخرى يصبح سوء الظن أهم علامة للفطنة. فالمعنى نفسه ليس هو موضع بحث عبد القاهر وإنما موضع البحث هو تلقي المخاطب، العنيد غالباً، لهذا المعنى. لقد تواردت في ذهن عبد القاهر خواطر متشابكة عن العلاقة بين المعنى في النحو والمعنى في الزخرفة والمعنى في جماليات الشعر. وبعبارة أخرى شعر عبد القاهر بصلة غامضة بهذه الجوانب. فالتأملات ذات الطابع الديني هي التي شغلت عبد القاهر. أما البحث عن الجانب الذاتي في اللغة والاستعارة والشعر فأقرب إلى خروج المسلم على موقف الإجماع استبداداً برأيه وخواطره الخاصة.

هكذا يمضي ناصف في تأمل جوانب المعنى في الكتابات العربية القديمة في الفصل الثاني عن الصورة العارية والصورة المنمقة، حيث يحصر المسألة في تلك الكتابات بين هاتين الصورتين، وذلك على خلفية مفهوم اللغة في العصور الوسطى في الشرق والغرب، ذلك المفهوم الذي يلتقي مع مفهوم الثوب أو الكساء، ومن ثم تعمقت ثنائية اللفظ والمعنى التفكير في اللغة. ويمكن رد عبارة الجاحظ الشهيرة عن اللفظ والمعنى وعبارات أخرى للرماني والخطابي والآمدي والجرجاني وأبي هلال العسكري إلى هذا الموقف من اللغة. وفي ظل هذه الفلسفة اللغوية فهم أدب القرآن فضلاً على الشعر العربي، وفي ظلها نشأ ما يمكن أن نسميه المفهوم البلاغي للشعر.

وحينما جاء عبد القاهر أحدث ضجة كبيرة نافعة، ولكن عبد القاهر لم يحد قيد شعرة عن هذه الفلسفة الرديئة، كما يقول ناصف (ص٤٣). فعلى الرغم من أن عبد القاهر باحث ذكي، يحب العبارة المحددة، ويكره الفكر الملتبسة الغائمة ولكنه يعيش في الفلك القديم نفسه. وهكذا لا نجد أثراً لفاعلية الذهن أو اللغة، كما أن القوة الإنسانية الخالقة تهمل في النقد العربي من الناحية الأنثروبولوجية أو السيكلوجية، كما أهملت في سيكلوجية أرسطو من قبل. ففكرة العلاقات إذن من حيث هي مظهر لنشاط خلاق كانت بعيدة كل البعد عن عقل عبد القاهر ونقاد العربية المتقدمين كافة، على حد تعبير ناصف (ص٤٨). فالكون ليس حركة خلق مستمرة في النظام الفلسفي الذي يعيش عليه الباحثون في العصور الوسطى. ومن ثم فإن نظام الصورة المنمقة يشكل معنى التفكير البلاغي في الشرق والغرب ويوضح كل خصائص دلائل الإعجاز عند عبد القاهر. فكل بحث في نشاط اللغة يستحيل في هذا الكتاب إلى نوع من التوثيق أو الإثبات. ولم تكن لغة الشعر في نظر الباحثين متميزة تميزاً جوهرياً من لغة المنطق أو الجدل (ص٥٠). ومن هنا فإن كل نشاط الكلمات في دلائل الإعجاز لا ينتهي، على أية حال، إلى تعدد المعاني والتباس بعضها ببعض. فالسياق ليست له فاعلية، واللغة ليست مبدعة لمعناها، والشاعر ليس مبدعاً بالمعنى الدقيق. وهذا يعني أن مفهوم المعنى في دلائل الإعجاز يحتاج إلى مراجعات كثيرة.

فكرة الصورة المنمقة، كما يرى ناصف (ص٥١)، تجعل الشعر نوعاً من المنطق التخييلي الممتع. وهذا ما صرح به عبد القاهر. ولذلك أصبح مدار البحث في الشعر وفقاً لهذه النظرية محصوراً في تفصيلات جزئية لا شك في أنها أثرت في إفساد معنى القراءة الأدبية. وينتهي ناصف هنا (ص٥٥) إلى أن ربط عبد القاهر بفلاسفة اللغة وفلاسفة الفن المحدثين عمل ينطوي على مغامرة هائلة. وإذا كان عبد القاهر قد أنكر استعمال كلمة اللفظ بطريقة مبهمة مضللة فإنه، كما يؤكد ناصف، لم يثر على المفهوم نفسه. وقد جعلت فكرة تنميق الصورة النقاد يظنون أن الشاعر يرفع صفة من الصفات، ولذلك نبعت فكرة النموذج التي هي أبلغ صورة عن المعنى. النموذج هو التحسين للأصل. ومن هذا الباب تدخل فكرة عمود الشعر، وفكرة الموازنة بين الشعراء، وفكرة أن الشعر ديوان العرب. ومن هنا أيضاً الشغف بفكرة المديح لدى عبد القاهر في دلائل الإعجاز، ويصبح المدح هو بنية اللغة وبنية النحو إلى جانب كونه بنية الشعر. فالبلاغة هي فكرة الصورة المنمقة (ص٦٣). كما أن النحو، على حد تعبير كروتشه، لا يوجد في الفن إطلاقاً (ص٦٥). كذلك يقول النقاد الجدد إن الشعر نشاط لغوي، ولكنهم لا يعنون بذلك أن الشعر مغلول بمثل هذا النحو، بل يعنون أن الشاعر يفك أغلال النحو أو يخلق ما يشاء من النحو. فالواقع أن النحو نظام يُبَسِّطُ اللغة ولا يشرحها شرحاً دقيقاً. فكيف ندعي أن النحو يواجه المعنى في الشعر؟ إن النحو العربي، كما يقول ناصف هنا (ص٦٦)، مقصر في تفهم البنية الأساسية للعبارة. ومن المنطلق نفسه لم يستطع النقاد أن يواجهوا القرآن الكريم نفسه، ولم يعطوا للقرآن الكريم، فضلاً على الشعر، حق خلق قوانينه الخاصة في العبارة. وهي قوانين الإبداع والإعجاز. إن مفهومات النحو لا يمكن أن تضيء السبيل أمام نص أدبي رفيع، فكيف بالقرآن (ص٦٩).

ينهي ناصف فصله الثاني من نظرية المعنى إلى أن كل شيء في الثقافة الإسلامية كان يمهد لفكرة القوة الجمعية. ويمكن للغة التي تلائمها وتصلح لمواجهتها، وتفي بمطالبها. ولذلك أهملت الفروق الفردية، وأعطي المستوى التعبيري الملائم للأغلبية قوة غير طبيعية، وأعطي في ظل ذلك لمعاني النحو أهمية خيالية. إن الفلسفة الحقيقية للغة، كما يرى ناصف، هي فلسفة الفن. حقاً إن الفن ليس لغة خاصة، "ولكنه يسمو بالبشر في داخل ذواتهم" (التنصيص للعبارة من صنع ناصف دون إحالة). وهو يعتقد أن فلسفة اللغة حديثاً تناقض مناقضة واضحة معالم التفكير الأساسي في تراثنا العربي. ومن الخير ألا نخلط قديماً بحديث، فنحرم من صحة التمييز بينهما، أو نعيش زمناً في سعادة تصرفنا عن بحث الفروق والتطورات الهائلة في هذا الميدان الشاق.

هكذا يستمر ناصف في عرض فلسفة المعنى في فصله الثالث. وفيه يذكر أن المجتمع العربي لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه شيء يستطيع في جوهره أن يقدم معرفة عميقة ثابتة. ولكن إمعان النظر في موقف القدماء من الشعر يكشف عن أن فكرة الماهية عند أرسطو تبدو من وراء السطور، وعن أن التمييز بين الجوهر والعرض يؤلف كثيراً من نظرية المعنى في الشعر لأنه يؤلف نظرية المعنى في هذا الوجود كله. ومن أجل ذلك كانت كل آثار فكرة الخلق اللغوي غريبة على الأستطيقا العربية، وقد تكون غريبة أيضاً على الأستطيقا اليونانية ذاتها. وينتهي ناصف هنا إلى أننا إذا فهمنا اللغة والأدب على أنهما إدخال ما ليس إنسانيا في حوزة الإنسان كنا محدثين لا قدماء. وإذا قلنا إن للشاعر منطقاً آخر يسمو على منطق العقل، منطق المعنى المتعدد المتعاكس السيال، كنا قد كفرنا بأرسطو والبلاغة والنقد الوسيط كله. وناصف في كل هذا يتهم كلمة مهمة وخطيرة في تاريخ العقل العربي وهي كلمة النظم، التي ترتبط بالعقل والانتظام والترتيب والارتباط بعيداً على التبصر الخيالي والإدراك الأسطوري الذي يؤكد طابع الإنسان، والطابع الإنساني للحقيقة.

بل إن ناصفاً يرى في فصله الرابع، المقارنة والتفاعل، أن كلمة الصورة نفسها تصبح في النقد الأدبي الحديث جداراً عالياً نختفي وراءه كلما شق علينا تحليل المعنى، ولم يصحب استعمال مثل هذه المصطلحات أي نمو حقيقي في فهم الشعر. وهو هنا يسوي بين الموقف القديم والموقف الحديث، في شرح الشعر وتحليله، وكل الفرق في استعمال المصطلحات. والأمر نفسه يظهر في الفصل الخامس، الإحساس بالماضي، بالنسبة إلى كلمات مثل السرقات الأدبية، وكلمة التقليد، حيث نافست النظرة إلى الشعر بوصفه تراثاً جماعيًّا النظرة إليه بوصفه تراثاً فرديًّا. ومن أجل مواجهة هذه المثالب في النظر النقدي القديم والحديث على السواء، يتجه ناصف، في الفصل السادس، إلى عرض فكرة الرموز والأسطورة وقصص التراث والبديع بوصفها جميعاً أساليب مهمة في إدراك الشعر وتحليله، وتحقيق وحدة القصيدة، ودحض فكرة الأغراض. كذلك الأمر بالنسبة إلى الفصل السابع، جماليات اللغة، حيث يعرض للعلاقة بين استعمال اللغة لغرض التأثير الأستاطيقي وتصور اللغويين للغة بوصفها ذات وجود موضوعي مستقل عن هذا التأثير.

ويخلص ناصف في فصله الثامن والأخير إلى 'ملاحظات عن معنى الفهم الأدبي' باحثاً عن العلاقة بين الأفكار واللغة، وهي العلاقة التي يتركز فيها التفسير الأدبي، ذاهباً إلى أن النصوص الأدبية ربما كانت إجمالاً أشبه بالآلات، يستعملها كل فرد بطريقته الخاصة، ولذلك كان من غير الممكن وغير المفيد أن ندعي وجود معنى واحد صواب، وما عداه من تفسيرات خطأ. وهو يعطي أمثلة هنا من تفسير بعض الآيات القرآنية ذاتها، ويكشف عن أن المعنى الأدبي وغير الأدبي للقرآن الكريم قد تمزق على أيدي أصحاب النحل المختلفة. ينتهي ناصف إلى أن المنهج الأدبي لتحليل الشعر وتفسير القرآن الكريم مبني على تصور خاص لعملية الفهم، يقوم على تفسيرات متنوعة بطريقة متكاملة أو تفسير ما بطريقة موحية في صورة إمكان لم تتفتح كل براعمه.

وهذا المنهج لا يستقيم مع التحليل المجرد، صوفياً كان أم نظريًا، بل يحتاج إلى توازن أشبه بنوع خاص من التعاطف لا يمكن فهم نص أدبي بدونه.

كان هذا عرضا لنموذج مبكر نسبيًا من كتابات مصطفى ناصف. وقد قصدنا أن نضعه بمعظم نقاطه الأساسية، مع إشارات مقارنة ببعض الأفكار التي قال بها فيما بعد، وبعض الأفكار التي يمكن للقارئ أن يتعرف عليها من خلال مقالة أخرى لنا منشورة في العدد نفسه من فصول. وكما ذكرت في البداية هذه قراءة أولى في بعض أعمال ناصف، تشي ابتداءً بأهمية هذا الناقد، وإلحاحه على بعض الأفكار في بداياته النقدية، ورجوعه عنها بوعي، وإن لم يكن كافياً في رأينا. فلو أن ناصفاً راجع نفسه وعمله بشكل منتظم، لأنقذ عمله من إيحاء قوي يعطيه لقارئه، مفاده التقلب في الرؤية، حسب مزاجه النفسي، ومرحلته الزمنية. وهذا من حقه بالطبع، سواء بالنسبة إلى الأفكار النقدية النظرية، أو إلى تحليلاته للنصوص الأدبية. ولكن تراجعه عن بعض هذه الأفكار أو التحليلات يعطى في صورة رؤية أخرى، لها مبرراتها النقدية. وقد وجدنا في مقامات أخرى أن المزاج النفسي، بالإضافة إلى بعض القراءات الجديدة ورغبة الناقد في مسايرة الذوق المعاصر، هو الذي يتحكم في الناقد الذي أمامنا أكثر من تطور طبيعي لفكره النقدي. هذا على الرغم من أن النصوص النقدية القديمة، وخصوصاً نصوص عبد القاهر الجرجاني، والأمثلة الشعرية التي استشهد بها الجرجاني نفسه، والنصوص التي اختارها الناقد، ومعظمها من الشعر الجاهلي، هي التي تحكمت في مسيرة هذا الناقد.

مصطفى ناصف حالة خاصة في النقد الأدبي العربي المعاصر، لا يخلو من إخلاص شديد لبعض أساتذته، وخصوصاً طه حسين، ويستحق إعادة فحص لإنتاجه حتى نقف على نقاط الأصالة والتجديد في عمله. وقد قامت حوله بعض الدراسات القليلة التي أشرنا إلى طبيعتها فيما سبق، ولا بأس من أن نعود إلى بعضها في نهاية قراءاتنا الأولى هذه.

من هذه الدراسات ما قام به إبراهيم عبد الرحمن، في مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث (١٩٩٧)، وفيه يرى أن ناصفاً اتجه بمحاولات عزل العمل الأدبي والبحث عن قيمه الفنية وتفسيره من داخله تتعايش، بصورة أو أخرى، في النقد الأدبي الحديث في مصر والعالم العربي، حتى اتجه بها مصطفى ناصف، في هذا الطريق، اتجاهاً جديداً جعل من المحاولات السابقة نظرية نقدية متكاملة في جانبيها: النظري والتطبيقي. وقد تمثل الجانب النظري في كتاب ناصف، دراسة الأدب العربي، وتمثل الجانب التطبيقي في كتابه قراءة ثانية لشعرنا القديم. ولم يخلص إبراهيم عبد الرحمن في عرضه لعمل ناصف سوى أن هذا المنهج ليس جديداً، بل هو منهج تبناه إليوت ومارسه لفترة طويلة ثم عاد فعدل عنه آسفاً على السنوات العشرين التي أضاعها في تبني هذا الاتجاه، والدعوة إليه. وقد تبنى ناصف وغيره هذا الاتجاه تأثراً بإليوت على الرغم من ادعائهم بأنهم يقدمون جديداً لم يسبقوا إليه.

كذلك قدَّم محمد مهدي غالي (٢٠٠٢) مقالة بعنوان 'قراءة الشعر القديم: مصطفى ناصف نموذجاً،' كشف فيها عن معالم منهج ناصف في قراءة الشعر الجاهلي، واتخذ من بعض كتبه الأخيرة، مثل نظرية التأويل، سبيلاً لرسم بعض هذه المعالم التي قرأ بها ناصف الشعر الجاهلي قبل ذلك بما يقرب من عشرين سنة. وقد وفق غالي، مع ذلك، إلى الكشف عن بعض تناقضات التحليل النقدي للشعر لدى ناصف، وهو ما أشرنا إليه آنفاً من جهة فكره النقدي.

أما المثال الثالث فهو يشمل تقريباً كتاباً كاملاً لإبراهيم السامرائي، بعنوان إلى أين مع الجديد؟ في فتنة الحداثة والمعاصرة، قدم له وراجعه محمد خير البقاعي (٢٠٠٣). وقد ذكر البقاعي في مقدمته أن انتقاد السامرائي لناصف لا يخلو من وقوع فيما وقع فيه ناصف نفسه، من وجهة نظر السامرائي. وكلام السامرائي حقاً أشبه بحاشية على كلام ناصف بطريقة ناصف، بل

بصورة أقل من قدرة ناصف الأسلوبية والفكرية على نحو واضح. وهو نقد يذكرني بما انتقده المرحوم محمد النويهي، والذي من الواضح أن ناصف استفزه بما أخذه عليه في كتابه دراسة الأدب العربي. وهكذا لم تنقذ محاولات ناصف اكتساب صداقة القارئ في مقدمات كتبه وأثنائها وخواتيمها صاحبها من استفزاز هذا القارئ سواء أكان زميلاً له في الجامعة أو حتى تلميذاً. والاستفزاز مسألة صحية عندما يصحبها حوار حقيقي بين المستفِز (بكسر الفاء) والمستفَز (بفتحها). ولكن الحقيقة أن ناصفاً كان يتكلم مع نفسه طوال الوقت، وكان مخلصاً لنفسه طوال الوقت. من هنا تصعب الكتابة عنه، كما يصعب الحوار معه. الشيء المؤكد أنك سوف تسعد بقرءاة أعماله بوصفها نموذجاً فريداً في الحوار مع النفس، يعي كل ما حوله، ويلقي ضوءاً عليه، ويشرحه مثل الطبيب الجراح، ويكشف عن معرفة هي ليست مجرد تعبير عن المحبة التي بدأ بها بوصفها شرطاً لازماً للمعرفة. مصطفى ناصف في النهاية أشبه بالشيخ في البجاد المزمل في قصيدة امرئ القيس. شيخ متأمل لكن من الصعب الحوار معه. يكفي أن نقرأه من حين إلى آخر، ونستعيد في صوته أصداء لطه حسين وأمين الخولي.

كتب مصطفى ناصف : ببليوجرافيا وملاحظات حول ناقد معاصر

سامى سليمان

* مصطفى عبده ناصف (١٩٢٢ -) المعروف بمصطفى ناصف واحد من أبرز النقاد العرب المعاصرين منذ النصف الثانى من خمسينيات القرن العشرين وإلى الآن. وهنا - نقدم ببليوجرافيا تتضمن كتب ناصف، وقد حرصنا على إثبات تواريخ النشر الأولى وطبعاتها المختلفة، كما حرصنا إثبات رسالتيه للماجستير والدكتوراه، وهناك بعض الدلالات التى تكشف عنها هذه الببليوجرافيا سنتوقف أمامها في النهاية.

١- بلاغة عبد القاهر: عرض ونقد وتوجيه، رسالة ماجسيتر، بإشراف أمين الخولى، آداب القاهرة ١٩٤٨.

٢- البلاغة عند الزمخشرى مع تحقيق نص له، رسالة دكتوراه بإشراف مهدى علام، آداب عين شمس ١٩٥٢[1].

٣- الصورة الأدبية، طبعة مكتبة مصر، نوفمبر ١٩٥٨، وطبعة دار الأندلس، بيروت، د. ت.

٤- رمز الطفل: دراسة في أدب المازنى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥.

٥- دراسة الأدب العربى، الطبعة الأولى، الدار القومية للطباعة والنشر، دون تاريخ (غالبا ١٩٦٥ أو ١٩٦٦). والطبعة الثالثة صادرة عن دار الأندلس، بيروت ١٩٨٣.

٦- مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٠.

٧- نظرية المعنى في النقد العربى، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت ١٩٨١ (ويفهم من مقدمة المؤلف لها أن الطبعة الأولى صدرت في أوائل السبعينيات)، وطبعة أخرى عن دار الأندلس، د.ت.

٨- قراءة ثانية لشعرنا القديم، الطبعة الأولى، مطبوعات الجامعة الليبية، د. ت (وأغلب الظن أنها صدرت في النصف الأول من السبعينيات). وهناك طبعتان عن دار الأندلس، إحداهما د.ت، وثانيتهما مؤرخة بعام ١٩٨١.

٩- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، طبع النادى الأدبى الثقافى بجدة، يناير ١٩٨٩.

١٠- طه حسين والتراث، طبع النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٩٩٠.

١١- خصام مع النقاد، النادى الأدبى الثقافى بجدة، يونيه ١٩٩١.

١٢- صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

١٣- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة ١٩٩٣.

١٤- الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٥- اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٩٣، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٩٥.
١٦- الشاعر المعاصر أحمد حجازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
١٧- محاورات مع النثر العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢١٨، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٧.
١٨- النقد العربى: نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥٥، مارس ٢٠٠٠.
١٩- نظرية التأويل، النادى الأدبى الثقافى بجدة، مارس ٢٠٠٠.
٢٠- ثقافتنا والشعر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

* إذا استبعدنا رسالتى الماجستير والدكتوراه اللتين لم ينشرهما ناصف وإن لم يكن ثمة شك في إفادته من أفكارهما في كتبه المختلفة - فإننا نستطيع أن نخلص إلى مجموعة من النتائج الدالة، وهى:

أ- بدأ ناصف نشر كتبه عام ١٩٥٨ بكتابه الصورة الأدبية الذى يمثل محاولة باكرة، في تاريخ النقد العربى المعاصر، لدراسة الصورة في العمل الأدبى، وكان ناصف رائدا لعدد كبير من نقاد الأجيال التالية الذين توقفوا عند دراسة الصورة، أو الصورة الفنية، أو الصورة الشعرية في نصوص الشعر العربى، وقرن ناصف ريادته تلك بريادة أخرى تكشف عنها هذه الدراسة المبكرة؛ إذ توقف أمام الصورة في الشعر الحر، والصورة في بعض نماذج الأنواع الأدبية الجديدة كالمسرحية الشعرية والقصة القصيرة[٢].

ب - في عدد من كتب ناصف لا يجد القارىء تاريخ الطباعة، ومنها كتبه: دراسة الأدب العربى، ونظرية المعنى في النقد العربى، وقراءة ثانية لشعرنا القديم، وهى من كتبه التى طبعت في مرحلتى الستينيات والسبعينيات ويمكن تحديد التواريخ التقريبية لطباعة تلك الكتب عبر إشارات ناصف إما في مقدمات كتبه التالية أو في هوامشها، وهذا ما حاولنا إثباته للإسهام في كشف تغيرات أفكار ناصف النقدية عبر تواريخ النشر.

جـ - تمتد نشرات كتب ناصف عبر أربعة عقود ونصف العقد، ولكن إيقاع النشر لم يكن يمضى على وتيرة واحدة.

بعض الملاحظات:

- اتجاه نحو الزيادة الكمية من النصف الثانى من الخمسينيات إلى نهاية السبعينيات، ولكنها زيادة نسبية من كتاب إلى كتابين، ثم إلى ثلاثة كتب.

- أخذ المنحنى يهبط بشدة في عقد الثمانينيات؛ إذ لم ينشر فيه ناصف سوى كتاب "اللغة بين البلاغة والأسلوبية". ولكن من المؤكد أن قدرا من فصول كتب ناصف في النصف الأول من التسعينيات قد نشر في الثمانينيات في الدوريات. ويعضد هذا ما نجده في نهاية مقدمة ناصف لكتابه "صوت الشاعر القديم" الصادر عام ١٩٩٢؛ إذ إن هذه المقدمة مؤرخة بنوفمبر ١٩٨٨.

- يمثل عقد التسعينيات فترة الخصوبة الشديدة في عطاء ناصف النقدى إذ نشر فيه ثمانية كتب تمثل حوالى ٤٤٪ من مجموع كتبه.

ومن المؤكد أن هذه النسبة ستصل إلى ٥٥٪ إذا لاحظنا أن كتابيه "النقد العربى: نحو نظرية ثانية"، و"نظرية التأويل" قد صدرا في مارس من عام ٢٠٠٠ مما يعنى أنهما مكتوبان في العقد الثانى من تسعينيات القرن العشرين.

د - هناك تحول واضح في قنوات النشر التى اعتمد عليها ناصف في عقدى الثمانينيات والتسعينيات والعقد الأول من القرن العشرين، يتمثل في نشره سبعة من كتبه في سلسلتين من السلاسل المتداولة في العالم العربى كله؛ ففى سلسلة كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة نشر أربعة من كتبه وهى: اللغة بين البلاغة والأسلوبية (١٩٨٩)، وطه حسين والتراث (١٩٩٠)، وخصام مع النقاد (١٩٩١)، ونظرية التأويل. على حين نشر ثلاثة من كتبه في سلسلة عالم

المعرفة التى تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت، وهى: اللغة والتفسير والتواصل (١٩٩٥)، ومحاورات مع النثر العربى (١٩٩٧)، والنقد العربى: نحو نظرية ثانية (٢٠٠).

ولعل النشر في هاتين السلسلتين أن يدفع دارسى كتابات ناصف إلى طرح السؤال عن التغير في لغته النقدية؛ فإذا كان محمد مصطفى هدارة قد وصف لغة ناصف في كتابه الأول "الصورة الأدبية" بالغموض والتعقيد[٣] فربما كان النشر في سلسلتين متاحتين للقارىء المتخصص والقارىء غير المتخصص سببا يدفع الناقد إلى الحرص على ألا تكون لغته عائقا أمام تلقى القراء لكتاباته.

هـ - تقع كل كتابات مصطفى ناصف النقدية في صلب النقد العربى المعاصر، وعلى الرغم من أن قدرا من هذه الكتابات يتصل بقضايا البلاغة العربية والنقد العربى القديم، فإن منطلقات ناصف النظرية - كما تتجلى في مجمل كتاباته - تقوم على الإفادة من أفكار النقد الجديد وتمثلها بعمق في دراسة بعض قضايا الأدب العربى - الشعر خاصة - من ناحية، والبحث عن خصوصية الإبداعات الأدبية العربية في إطار الثقافة العربية، من ناحية أخرى. ويكشف كتابه الذى لم يلفت دارسى الأدب العربى القديم - على الرغم من صدوره منذ أربعة عقود! - وهو كتاب "دراسة الأدب العربى" عن "ثورة" منهجية في دراسة الأدب العربى القديم، جديرة بالنقاش والمتابعة والإضافة إليها.

ومما يدعو إلى الدهشة أن عبد السلام المسدى في ببليوجرافياه عن مراجع النقد الحديث (١٩٨٩) لم يسجل لناصف سوى كتابين فقط[٤].

وإذا كان عنوان كتاب ناصف "قراءة ثانية لشعرنا القديم" يحيل إلى عنوان كتاب صلاح عبد الصبور "قراءة جديدة لشعرنا القديم" ١٩٦٨ فمن اللافت للانتباه أن مصطفى ناصف قد استطاع منذ منتصف الستينيات أن يصدر عن فهم متسق لمعنى القراءة (قراءة النصوص الإبداعية) يؤسسها على المحبة التى تقود القارىء/ الناقد إلى أعماق النص، ويراها جهدا أخلاقيا ونفسيا وعقليا معا مما يفضى إلى اكتشاف المعانى غير المطروقة في الأعمال المقروءة[٥]. وذلك ما يشير إلى جانب من جوانب ريادة ناصف النقدية التى تتمثل في تأسيسه طريقه في فهم النصوص وقراءتها، قبل أن يتصل النقاد العرب المعاصرون بنظريات القراءة في النقد الغربى، مع عقد الثمانينيات من القرن العشرين.

* إن مصطفى ناصف نموذج شديد التفرد للناقد العربى المعاصر.

الهوامش:

(١) المعلومات الخاصة برسالتى الماجستير والدكتوراه مستقاه من ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين: الأدب والبلاغة والنقد الأدبى، تصنيف ودراسة: محمد أبو المجد على البسيونى، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠١، ص٢٩٤.

(٢) انظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مطبعة مكتبة مصر، نوفمبر ١٩٥٨، ص - ص١٨٦ - ٢٣٥، ٢٦٢ - ٢٧٣.

(٣) انظر عرض هدارة ونقده لكتاب الصورة الأدبية في كتابه: مقالات في النقد الأدبى، دار القلم، القاهرة ١٩٦٤، ص - ص ٢٠٨ - ٢٢٤، وقد ورد حكمه المشار إليه في المتناص ٢٠٩.

(٤) انظر: عبد السلام المسدى: مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨٩، ص٢٧٣، والكتابان اللذان رصدهما المسدى هما: نظرية المعنى في النقد العربى، والصورة الأدبية، ومن اللافت أنه أخطأ إذ وضع في عنوان الكتاب الأول كلمة الأدبى بدلا من العربى.

(٥) انظر مقدمة ناصف لكتابه: رمز الطفل في أدب المازنى، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥، ص - ص٥ - ٧.